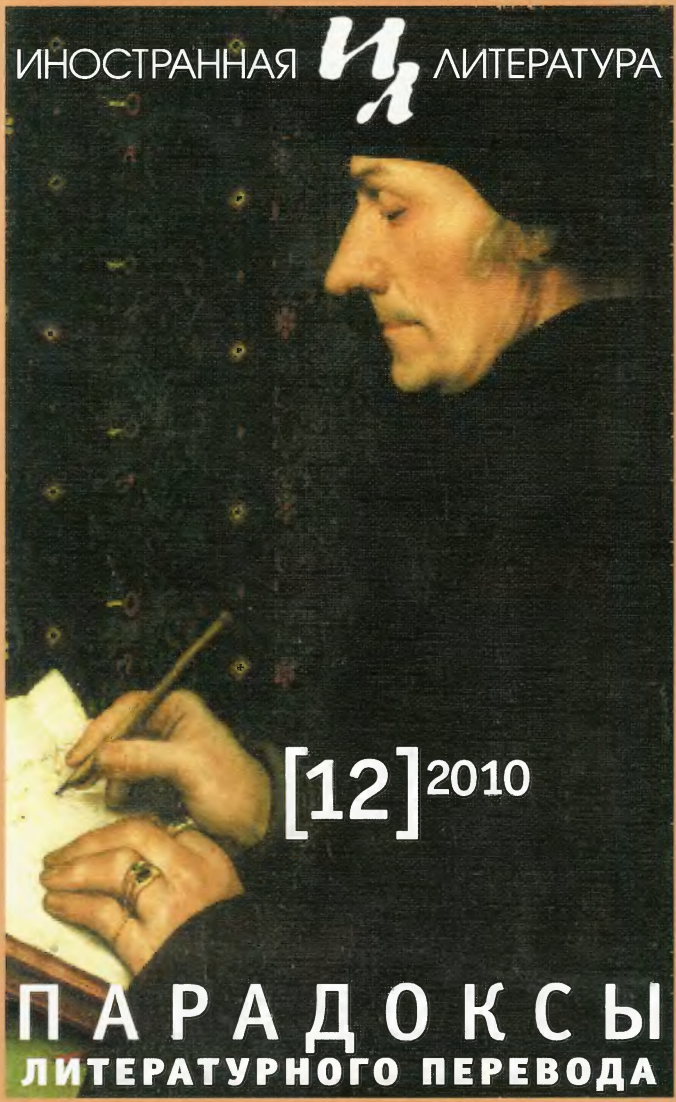
ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ИЛ ЛИТЕРАТУРА



[12] 2010

ПАРАДОКСЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

Основан в 1955 году

[12]
2010

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

Парадоксы литературного перевода

Переводческий дебют

5 *"Дух, а не буква"*. Вступление Натальи Ванханен

10 Гильермо Кабрера Инфанте *Три грустных тигра*. Фрагменты романа. Перевод с испанского, вступление и комментарии Дарьи Синицыной

60 Элис Манро *Лицо*. Рассказ. Перевод с английского Ольги Адаменко

79 Антонио Табукки *Голоса*. Рассказ. Перевод с итальянского Ольги Пекелис

86 Дженет Уинтерсон *Пес на 24 часа*. Рассказ. Перевод с английского А. Орловой

94 Курт Воннегут *Ребенок без способностей*. Рассказ. Перевод с английского Олега Попова

"Переводчик превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла" (Н. В. Гоголь)

105 Александра Борисенко *"...как бы сквозь тусклое стекло..."*

117 Роберт Чандлер *Предатели и дарители: о переводе "Капитанской дочки"*. Перевод с английского Александры Борисенко и Виктора Сонькина

133 Марк Дадян *Поэтическая адаптация, или Три сердца авторского перевода*

"Поэзия — то, что теряется в переводе" (Роберт Фрост)

141 Дмитрий Веденяпин *...И совсем не вернется, или Он вернется совсем другой...* Сумбурные заметки о поэтическом переводе

144 Антон Нестеров *Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление*

166 Игорь Мокин *"Слог богатырских лет"*

177 Владимир Бошняк *Наше дело правое, птица строфокамил!*

© "Иностранная литература", 2010

Один перевод на все времена?

184 Ольга Дробот *Ibsen in Translation, или Опыт синхронизации переводческого процесса*

192 Виктор Сонькин, Александра Борисенко *Гаспаров-переводовед и Гаспаров-переводчик*

Школа перевода

201 *Круглый стол: Переводу научить нельзя?*

222 Михаил Яснов *"Хранитель чужого наследства..."* Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода

242 Саша Дагдейл *Уильям Блейк в России.* Опыт одного семинара. Перевод с английского Лидии Хесед

"Премудрое незнанье иноземцев"

248 Роман Шапиро *Варвары в Поднебесной*

260 Светлана Силакова *Из библиотеки на ярмарку и обратно*

264 *Анкета "ИЛ"*

Библиография

271 *Содержание журнала "Иностранная литература" за 2010 год*

280 *Алфавитный указатель авторов журнала "Иностранная литература" за 2010 год*

Авторы номера

282

© "Иностранная литература", 2010

Специальный номер журнала "Иностранная литература", посвященный переводу, – почти тавтология. Ведь журнал по определению живет в стихии литературного перевода, и в этом смысле каждый его номер – переводческий. Может быть, именно поэтому и возникла необходимость вынырнуть и оглядеться, проверить на прочность некоторые привычные максимы.

Например, переводчика принято хвалить за то, что ему удалось стать незаметным, исчезнуть, превратиться в "прозрачное стекло". Но ощущение "прозрачности" возникает, как правило, именно тогда, когда переводчик особенно вольно обошелся с оригиналом, убрал всякий признак его чуждости. Хорошо ли это?

Или взять общеизвестный факт: "поэзия непереводима". Кто горячей всего будет отстаивать это утверждение? Разумеется, сами переводчики (во время, свободное от перевода стихов).

В нашей сегодняшней жизни принято оплакивать гибель профессии – художественным переводом нельзя заработать на жизнь, издательства требуют скорости, потока, халтуры. Это правда. Но весь художественный раздел этого номера составлен из дебютов – молодые талантливые переводчики приходят в профессию, несмотря ни на что.

Нередко они приходят из переводческих семинаров – специально для этого номера преподаватели таких семинаров собрались за круглым столом поговорить о своей работе. Одна из первых реплик звучала так: "Переводу может научить не преподаватель, а только перевод". Преподаватели согласно покивали и после этого еще два часа беседовали о том, как именно они *учат* своему ремеслу.

Все мы остро чувствуем непереводимость нашей родной литературы – услышав о том, что на иностранный язык переводят Гоголя или Зощенко, мы только грустно улыбаемся: "это перевести нельзя". И уж конечно, им не понять нашего Пушкина. Но понимаем ли нашего Пушкина мы сами? Не удивительно ли, что английский переводчик может рассказать нам так много нового о "Капитанской дочке", которую мы все проходили в школе?

Для западноевропейского переводчика само собой разумеется, что его перевод – один из многих, что каждое значительное произведение переводится снова и снова. Мы привыкли считать, что перевод должен быть один (предпочтительно такой, чтобы автор слегка проигрывал в оригинале). Как ни странно, эта потребность заменить оригинал единственным каноническим переводом – следствие важности чужого в нашей культуре. Для нас иностранная литература всегда была важнейшей питательной средой, мы и сегодня стремимся сделать ее частью родной словесности, растащить на цитаты, впитать, "присвоить". Нам не нужны новые переводы Андерсена, потому что они перевирают слова, знакомые с детства (и если эти слова додуманы переводчиком – тем хуже для Андерсена). В культурах, где переводные произведения составляют лишь небольшую (и не главную) часть литературы, такая потребность меньше. Поэтому на Западе постоянно выходят новые переводы Достоевского и Толстого (по пятому, десятому, двадцатому разу). Чей интерес к чужой культуре следует считать более поверхностным? И что бывает, когда культура в принципе сопротивляется переводам, как было в Китае?

Как видите – сплошные вопросы, противоречия, парадоксы. Сердобольному читателю остается лишь спросить с терпеливой интонацией врача: "Вы хотите об этом поговорить?" Да, хотим.

Александра Борисенко,
составитель номера

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева
заведующая отделом художественной литературы

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская
заведующая отделом критики и публицистики

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Н. А. Богомолова
Е. А. Бунимович
Т. Д. Венедиктова
А. М. Гелескул
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Г. М. Дашевский
Б. В. Дубин
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
А. В. Михеев
М. Л. Салганик
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили
А. И. Эппель

Международный совет:

Ван Мэн
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Ананта Мурти
Кэндзабуро Оэ
Умберто Эко

Редакция :

Т. А. Баскакова
С. М. Гандлевский
А. Ю. Лешневская
Е. М. Мамардашвили
Е. А. Полякова
К. Я. Старосельская
М. Н. Томашевская
Л. Г. Харлап
А. Ю. Шередега

Журнал выходит при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации, Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации и фонда "Президентский центр Б. Н. Ельцина"

"Дух, а не буква"

Несколько слов о переводе

В сущности, любое искусство — это перевод. В тот момент, когда человек берет в руки ручку, краски или музыкальный инструмент, он совершает перевод некоего жизненного материала в сферу искусства. Композиторы, делая переложения для разных музыкальных инструментов, также занимаются переводом. Режиссеры, ставя фильм или пьесу, тоже переводят литературное произведение на язык экрана или сцены. Да и само слово "перевод" означает некую переправу, *перевод* на другую сторону улицы того, кто не может перебраться туда без посторонней помощи. Само собой разумеется, тот, кто переводит — переводчик, — обязан постараться выполнить свою работу со всем необходимым вниманием, чтобы не вышло конфуза или, спаси Бог, какого-нибудь несчастного случая — переводимый должен попасть на ту сторону в целости и сохранности.

Но что значит в целости и сохранности? У переводимого через дорогу старичка две ноги, две руки и одна голова, и у переводимого через дорогу первоклассника тоже две руки, две ноги и одна голова. Значит, принцип простого инвентарного перечня тут не подходит. Старичок, перейдя на ту сторону, должен остаться старичком, а ребенок — ребенком. Они должны не только не покалечиться, но и максимально остаться такими, какими начали свое не совсем, может быть, безопасное путешествие. И тут уж все зависит от таланта и добросовестности переводчика.

Говоря о "другой стороне улицы", я, конечно, упрощаю задачу, потому что речь идет о переходе более сложном. Это переход — перевод — через границу: в другой язык, другую страну, культуру.

Ремесло или искусство — осуществлять подобные переходы?

По сути дела, в основе любого искусства лежит ремесло, так что и переводчику оно необходимо. Ему, по меньшей мере, надо знать два языка — тот, на который он переводит, и свой родной. При этом виртуозное владение родным языком едва ли не важнее. Художественно переводить со своего на чужой язык, по моему глубокому убеждению, нельзя. Даже при очень хорошем знании неродного языка. Всякий, даже совсем начинающий переводчик, быстро понимает, насколько невозможен буквальный, дословный перевод: слова сопротивляются, фраза ложится коряво и непонятно. Это система одного языка противится системе другого, чуждой, и примирить их способен только труд переводчика.

© Наталья Ванханен. Вступление, 2010

Помню, меня еще в детстве поразило: я задумалась, как же это получается, что одни и те же мысли выражены стихотворно на разных языках — рифмы-то ведь в русском и, скажем, в английском, разные. Как их оттуда сюда перетащить, перевести? В этом было что-то непостижимое и очень поэтому привлекательное. Так вот до сих пор и радуюсь, когда это загадочное занятие приносит какой-нибудь удачный плод.

До сих пор в том или ином виде, нет-нет, да и возникают отголоски полемики, что переводить: дух или букву. Даже сейчас, когда страна занята в целом совсем не культурой, иногда всплывает этот вопрос (интерактивный перевод, например). Как-то выступала вместе с одним современным испанским поэтом. Поэт читал свои стихи в оригинале, а я, следом за ним, свой перевод каждого стихотворения — испанцы обычно в таких случаях говорят не "traducción" (собственно "перевод"), а "versión" ("версия"), что, по сути, точнее, ведь любой переводчик дает свою версию, и только. Над переводом я довольно долго, с месяц примерно, пыхтела дома. Во время чтения из зала раздался голос: "А нельзя ли дать синхрон?" (В этом актовом зале обычно давали синхронный перевод речей, фильмов и т. д.) И не понимал кричавший, что при синхроне он не услышит ни испанского, ни русского — услышит абракадабру, не имеющую отношения к подлиннику, а значит — ложь. То есть человек в принципе никогда не задумывался, что между иностранным автором и отечественным читателем всегда есть некая тень, неведомый третий, от добросовестности и если не таланта, то хотя бы мастеровитости которого зависит, будет ли вообще читаться по-русски то или иное зарубежное творение.

Один маленький пример из области кино. Я уже говорила, экранизация — тот же перевод с языка литературы на другой, экранный, у которого своя система, свои законы. Сейчас у нас есть две экранизации романа Достоевского "Идиот". Я рада, что сделана новая, современная многосерийная экранизация, которую, конечно, многие видели. Благодаря ей кто-то, наверное, перечитал, а то и впервые прочел великий роман Достоевского. Новый фильм сделан очень старательно и достойно, даже талантливо. Но сердце мое навсегда отдано старому фильму, 1958 года, с Яковлевым и Борисовой в главных ролях. Да, там несколько устаревшая стилистика, повышенный романтизм. Но об этом забываешь ровно через две минуты. Там сам дух Достоевского передан. Дух, а не буква. Фильм гениален именно потому, что гениально сделан этот самый пресловутый *перевод* на язык кино с языка литературы. А во второй, современной, экранизации, этого перевода почему-то не произошло. Вот и осталась чистая литература: мы следим за мыслью Достоевского и оцениваем, насколько подходят актеры. Всё. А ведь искусство — это не когда следишь за мыслью, а когда уже живешь *там*, а не здесь.

Простите, что взяла пример из столь отдаленной области, из кино, — это чтобы, не мучая вас примерами с разными языками, все-таки понагляднее показать, в чем, по-моему, суть перевода.

А теперь — от общего к конкретному.

Случилось так, что три года, пролетевших, как один день, я вела студию художественного перевода в московской школе № 1512. Это замечательная школа с серьезным изучением испанского языка. Наконец придумалось даже название для студии — "Laterna mágica" ("Волшебный фонарь"), но тут-то мы и закрылись. Так бывает. И всё же кое-что мы за это время успели. Не без волнения предлагаю переводы своих студийцев, и да здравствует дебют!

Наталья Ванханен

Луис Сернуда

Узник

Разрушены все стены
И сняты все оковы.
Ты вырвался из плена,
Вдохнув свободу снова.

Как тучи в небе вольном,
Как луч зари, играя,
Весь мир перед тобою
Раскинулся без края.

Но радости на воле
Ты не нашел. И, верьте,
В свободе отзвук боли
И отголосок смерти.

* * *

Помню беспечность былого.
Все затерялось, пропало.
Только желание снова
Манит, мерцая устало.

Слышу: теплом не согреты,
Воды текут среди пыли.
Листья минувшего лета
Ветви навеки забыли.

Пламя тоску завивает,
Только унынье — живое.
И огонек засыпает
В глазах, лишенных покоя.

Все отлетело. Завяли
Розы — не сыщешь алее,
Только их запах в печали
Бродит в тенистой аллее.

Берег безлюдный внимает
Грозных раскатов кличу.
Ветры любовь отпевают —
Земли и моря добычу.

Перевод с испанского Анны Коноваловой,
ученицы 11 класса

Оскар Уайльд

R*equiescat*[1]

Прошу, ни слова — здесь ее душа.
Под снежной крышей.
На тонкий лед ступайте, не дыша —
Она вас слышит.
Пусть та, что белокура и юна
Теперь в могиле.
Волос тускнеет яркая копна
Под слоем пыли.
Собой являя миру чистоту,
Судьбы не знала.
Росла, подобно лилии в цвету,
И умирала.
Она не слышит зов моей тоски,
А сердце воет.
Под черным камнем гробовой доски
Она в покое.

1. Да покоится (в мире) (*лат.*) — заключительная формула католической заупокойной молитвы; обычная надпись на надгробных памятниках.

О мир, затихла лира в пустоте
И плач сонета...
Вся жизнь моя распята на кресте
Под лунным светом.

Перевод с английского Ирины Черновой,
ученицы 8 класса

Антонио Карвахаль

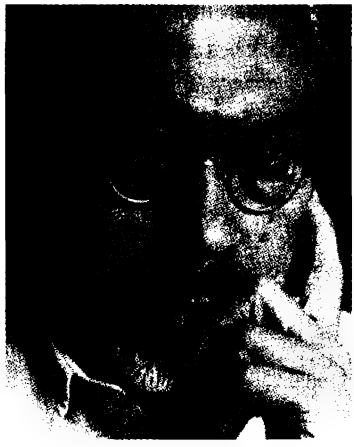
Вдоль реки Хениль

Свет осени,
Разрывая тучи,
Сквозь дождь обнажает деревья
И покрывает
Улицы, башни, дома,
Безмолвной лазурью.

То были высокие розы
У самого входа в туннель.
Они сбрасывали
Последние лепестки,
Пока облака
Расплавляли свое серебро
На крошечные капельки.
И так провинциально
Веяло в городе
Глубинами старого шкафа,
А в душе
Отдавался скорбный стук –
Имя ему время,
Скрытое в затухающем осеннем свете.

Перевод с испанского Каролины Королёвой,
ученицы 11 класса

Гильермо Кабрера Инфанте



Три грустных тигра

Фрагменты романа

Перевод с испанского, вступление и комментарии Дарьи Синицыной

Роман кубинского писателя Гильермо Кабреры Инфанте "Три грустных тигра" увидел свет в 1967 году. В тот же год Габриэль Гарсиа Маркес опубликовал "Сто лет одиночества", а Мигель Анхель Астуриас получил Нобелевскую премию. Тем самым новая латиноамериканская литература одержала полную победу в деле завоевания читающего мира. Однако если на Западе список главных авторов "бума" латиноамериканского романа 60-х годов звучит как "Гарсиа Маркес—Кортасар—Фуэнтес—Варгас Льоса—Кабрера Инфанте", то у нас он на одно имя короче.

В 1965 году Г. Кабрера Инфанте, крупнейший в стране специалист по кино, автор рассказов, бывший руководитель самого громкого культурного журнала первого этапа Кубинской революции — "Лунес де революсьон" — уехал с Кубы навсегда и до конца жизни оставался яростным противником социалистического режима. "Три грустных тигра", как поясняет эпиграф из Льюиса Кэрролла, — его попытка представить себе "пламя свечи после того, как свеча потухнет". Как-то Кабрера Инфанте сказал о

© Guillermo Cabrera Infante, 1967
© Дарья Синицына. Перевод, вступление, комментарии, 2010

романе — абсолютной вершине его творчества и одной из вершин "нового" латиноамериканского романа: "Это чтение было предназначено для кого-то, кто прогуливался по Рампе и Ведадо, в Гаване, на Кубе 5 августа 1958 года. И тот факт, что находятся другие читатели и другие способы прочтения, всегда был источником моего безграничного удивления". И все же, по словам исследователя Х. Мачовера, "потрясающая личная память Кабреры Инфанте стала коллективной памятью". Его Гавана стала личным переживанием для всех кубинцев, живших и живущих за пределами острова и за пределами "5 августа 1958 года", а также для всех, у кого есть или была родина. Именно этот факт, а не умопомрачительные игры, за которые "Три грустных тигра" называют образцовым "романом языка", ставит этот текст в первый ряд большой латиноамериканской литературы.

Она пела болеро

Я познакомился со Звездой, когда ее звали просто Эстрелья Родригес и она не была знаменитой и никто не думал, что она умрет, и ни один из ее знакомых не собирался по ней плакать, если бы она умерла. Я фотограф и в то время снимал певцов и людей из тусовки, из ночной жизни, все гулял по кабаре и найт-клубам, по таким местам, фотографировал. На это у меня уходил весь вечер, весь вечер и вся ночь и все утро. Иногда я шлялся без дела, все, что надо было снять для газеты, было снято, и часа в три-четыре ночи я заходил в "Сьерру" или в "Лас-Вегас" или в "Националь" поболтать там с приятелем, ведущим шоу, или поглядеть на девочек с подпевки или послушать певиц и отравиться дымом и прогорклым запахом выпивки и воздуха, прокачанного кондиционерами. Вот такой был он я, и никто мне был не указ, потому что время шло, и я старел, и дни шли и превращались в даты, а годы превращались в годовщины, а я все держался ночей, окуная их в стакан со льдом или в проявитель или в воспоминание.

Одной такой ночью я приехал в "Лас-Вегас" и застал там всех этих людей, которым никто не указ, и будто из-под воды голос из темноты сказал мне, Фотограф, присаживайся, выпей, я угощаю, и это был не кто иной, как Витор Перла. У Витора такой журнал, где печатают фотографии полуголых девчушек и подписывают их: Будущее этой модели бросается в глаза, или Аппетитные аргументы Тани Такой-то, или Кубинская ББ заявляет: это Брижит на меня похожа, все в таком духе, не знаю, откуда они это выдумывают, надо же полные мозги говна иметь, чтобы умудриться наговорить столько про малявку, которая еще вчера была няней или служанкой или

продавщицей на улице Муралья, а теперь выбивается в люди всеми частями тела. Вот видите, я и сам заговорил, как они. Но по некоей загадочной причине (и на месте редактора желтой газеты я бы поставил слово загадочной в кавычки из значков доллара) Витор впал в немилость, поэтому я удивился, что он до сих пор в таком приподнятом настроении. Нет, вру, сначала я удивился, что он еще на воле, и сказал себе, Еще плавает говно-то, и так ему и сказал. Ну то есть я сказал, Испанец, ты прямо как ваша испанская пробка, а он спокойненько так, весело ответил, Ага, только в меня, наверное, грузило забили, что-то на бок клонит. И мы разговорились, и он мне много чего рассказал, поведал все свои несчастья, но я повторять не стану, он их рассказал строго между нами, а я все-таки мужчина и не собираюсь трепать языком. И потом, его проблемы — это его проблемы, решит их — тем лучше для него, а не решит, ну что, тогда сухари суши, Витор Перла. В общем, я устал слушать, как он канючит о своих бедах, тут еще рот у него стал кривиться, не было желания глядеть на эту рожу, короче, я сменил тему, и мы стали говорить о разных других вещах, о женщинах там и тому подобное, и вдруг он говорит, Я тебя познакомлю с Ireной, и откуда-то вытащил мелкую-премелкую блондиночку, роскошную, вылитую Мэрилин Монро, если бы Мэрилин Монро поймали индейцы и от нечего делать усушили ей не только голову, но и туловище и все остальное, и, когда я говорю все остальное, я хочу сказать, все остальное. Так вот, он за локоть вытащил Ирену, будто выудил, как рыбу, из моря темноты, и сказал мне, точнее, ей сказал, Ирена, познакомься с лучшим фотографом в мире, но имел в виду, что я работаю в газете "Эль Мундо" — "Мир", и блондиночка искренне рассмеялась, задирая губку и показывая зубы, как будто задирала платье и показывала бедра, а зубы у нее были очень красивые, в темноте было видно: ровные, хорошей формы, великолепные и чувственные, как бедра, и мы стали разговаривать, и то и дело она показывала зубы безо всякого стеснения, и они мне так нравились, что я чуть не попросил дать их потрогать, и мы нашли столик и сели, и Витор подозвал официанта, и мы стали выпивать, и раз раз я уже легонько, как бы нечаянно, наступил блондиночке на ногу и еле понял, что наступил, такая она была малюсенькая, но она улыбнулась, когда я извинился, и раз раз я уже взял ее за руку, так чтобы понятно было, это уже нарочно, и ее рука затерялась в моей, и битый час я искал ее среди желтых пятен от растворителя, которые очень по-чарльзбойеровски выдавал за пятна от никотина, а потом уже, когда нашел ее руку и стал гладить, не извиняясь,

я уже называл ее Иренита, это имя ей больше всего шло, и мы стали целоваться, а когда я поднял глаза, Витор уже канул куда-то, очень тактично с его стороны, и так мы еще посидели, прижимаясь друг к другу, в обнимку, погрузившись в темноту, целуясь, забыв обо всем, о том, что шоу уже кончилось и что оркестр играет для танцев, и народ танцует и танцует и устает танцевать, и музыканты зачехляют инструменты и уходят, а мы остались одни, теперь уже в полной темноте, а не в неясном мраке, как поет Куба Венегас, уже в глубоком мраке, на темноте пятьдесят, сто, сто пятьдесят метров под поверхностью света, плавая в темноте, мокрые, целуясь, забывшись, поцелуи и поцелуи и поцелуи, самозабвенно, нету тел, только губы и зубы и язык, затерявшись в слюне поцелуев, уже молча, тихие, влажные, пахли слюной, но не чувствовали, набухали, целовались, целовались, черт, выпали из мира, абсолютно на своей волне. И собрались уходить. Именно тогда я впервые увидел ее.

Это была огромная мулатка, толстая-претолстая, руки у нее были, как ляжки, а ляжки были похожи на два ствола, а на них, как чан с водой, стояло ее туловище. Я сказал Иренте, спросил у нее, сказал, Кто эта толстуха, потому что она явно царила надо всей компашкой — а теперь я должен пояснить, что это за компашка. Компашка — это люди, которые собирались у стойки, рядом с музыкальным автоматом после того, как заканчивалось последнее шоу, и, тусуясь там, отказывались признавать, что на улице уже день и весь честной народ давно на работе или идет на работу, весь честной народ, кроме народа, который погружается в ночь и заплывает в любую темную дыру, пусть даже искусственную, кроме всего честного сословья ночных людей-амфибий. Так вот, в центре компашки была сейчас толстуха в дешевом платье из блекло-карамельной ткани, сливающейся с шоколадом ее шоколадной кожи, старых худых сандалиях и со стаканом в руке, она покачивалась под музыку, покачивала бедрами и всем телом красиво, не похабно, а очень сексуально и красиво, двигалась в такт, напевала, не разжимая сочных губ, пухлых и лиловых, в такт, встряхивала стакан в такт, ритмично, красиво, а еще артистично, и все это вместе создавало впечатление такой иной, такой ужасающей, такой новой красоты, что я пожалел, что не захватил фотоаппарат, чтобы сделать портрет этого вальсирующего слона, этого гиппопотама на пуантах, этого дома, двигающегося под музыку, и я сказал Иренте, еще до того, как спросить имя, запнулся, спрашивая имя, собравшись спросить имя, Это дикая красота жизни, так, что она не услышала, само собой, да она и не поняла

бы, если бы услышала, само собой, и я сказал ей, спросил у нее, сказал, Слышь, кто это. Она ответила жутко поганым тоном, Чудище морское, черепаха, одна такая черепаха, которая поет болеро, и засмеялась, и тут Витор прошел мимо меня, с темной стороны, и тихонько сказал мне на ухо, Берегись, это сестра Моби Дика, Черный Кит, и мне стало весело, что я навеселе, что пару-тройку опрокинул, потому что я вцепился Витору в тиковый рукав и сказал, Спанец сраный, дискриминатор хренов, расист ты хренов, жопа; жопа ты, а он сказал мне, Я тебе прощаю, потому что ты пьяный, больше ничего не сказал и шагнул в темноту, как за занавеску. Я подошел и спросил у нее, кто она такая, и она сказала, Звезда, а я сказал, Да нет, как вас зовут, а она сказала, Звезда, я Звезда, мальчик, и расхохоталась глубоким хохотом-баритоном, или как там называется этот женский голос, который соответствует басу, но звучит баритоном, контральто или что-то в этом роде, и сказала, улыбаясь, Меня зовут Эстрелья, Эстрелья Родригес, к вашим услугам, сказала она мне, и я сказал себе, Негритянка, темная, темная, совершенно темная негритянка, и мы разговорились, и я подумал, что за скучная страна получилась бы у нас, если бы не падре Лас Касас, и сказал ему, Благословляю тебя, падре, за то, что из Африки привез негров в рабство, облегчить рабство индейцам — те так и так уже собирались напрочь повымереть, и я сказал ему, Падре, благословляю тебя, ты спас эту страну, и сказал уже Эстрелье, Звезда, я вас люблю, а она захохотала и сказала, Да ты пьянющий, я запротестовал и сказал, Нет, я не пьян, сказал я, я трезв, а она меня перебила, В жопу пьяный, сказала она, а я сказал, Вы же дама, а дамы не выражаются, а она сказала, Я не дама, я, бля, артистка, и я перебил и сказал, Вы Звезда, в шутку, а она сказала, Ну ты пьяный, а я сказал, Я как бутылка, сказал я, налитый спиртом, а не пьяный, и спросил у нее, Вот бутылки пьяные, и она сказала, Да ну прямо, и снова засмеялась, а я сказал, Но больше всего на свете я люблю Звезду, я вас люблю больше всех остальных аттракционов, вместе взятых, Звезда мне милее американских горок, самолетиков, лошадок, и она опять расхохоталась, заколыхалась и, наконец, шлепнула себя по бесконечной ляжке нескончаемой рукой, и хлопок прогромыхал по стенам бара, как будто ежевечерний выстрел из пушки крепости Кабанья вдруг перенесли на утро, и тут она спросила, Страстно, и я ответил, Страстно, безумно, горячо, а она сказала, Да нет, я говорю, страшное дело, патлы страшные, и подняла руки к голове, показывая на волосы, а я сказал, Всю вас целиком, и вдруг вид у нее стал счастливый-пресчастливый. И тогда я

сделал Звезде великое, неповторимое, безнадежное предложение. Я придвинулся к ней и тихонько, на ухо сказал, Звезда, у меня к вам непристойное предложение, сказал я ей. Звезда, давайте выпьем, и она ответила, С у-до-воль-стви-ем, и одним глотком допила свой стакан, протанцевала шагом ча-ча-ча к стойке и сказала бармену, Миленький, того самого, и я спросил, Чего того же самого, а она ответила, Нет, не того же самого, а того самого, а это не то же самое, что то самое, и засмеялась и сказала, То самое пьет одна Звезда, а больше никто этого не может пить, и опять захохотала, так что ее огромные груди тряслись, как трясутся брызговики на старом грузовике, если завести мотор.

И тогда чья-то ладошка обхватила мой локоть, и это была Иренита, Ты тут всю ночь сидеть собираешься, спросила она, с толстухой, а я не ответил, и она снова спросила, С толстухой сидеть будешь, и я сказал, Да, просто сказал, Да, и все, а она ничего не сказала, зато вонзила ногти мне в ладонь, И тогда Звезда расхохоталась, надменно, самоуверенно, взяла меня за руку и сказала, Да брось ты ее, пускай кошкам на крыше свои когти показывает, а Ирените сказала, Ты, мелочь, на стул залезь, и все засмеялись, даже Иренита, ей пришлось засмеяться, чтоб не показаться дурочкой, чтоб не стать посмешищем, и во рту у нее стали видны две дырки на месте верхних клыков.

В компашке всегда было свое шоу, после того как основное кончалось, вот и теперь одна танцовщица танцевала румбу под музыку из автомата, и вдруг остановилась и сказала проходящему официанту, Мальчик, включи свет, зашибись получится, и официант пошел к рубильнику и крутанул, и еще, и еще, но каждый раз, когда музыка в автомате смолкала, танцовщица зависала в воздухе и делала странные, долгие движения всем своим головокружительным телом и вытягивала ногу, то канареечно-желтую, то цвета земли, то шоколада, то табака, то сахара, то почти черную, то коричную, то кофейную, то кофейно-молочную, то медовую, блестящую от пота, гладкую от танца, иногда юбка взлетала, открывая круглые и глянцевые, канареечные и коричные и табачные и кофейные и медовые коленки, до бедер, долгих, полных, упругих и безупречных, и лицо ее запрокидывалось назад, вверх, в одну сторону, в другую, налево и направо, снова назад, всегда назад, назад затылком, в вырез на сверкающей табачной спине, назад и вперед, поводя ладонями, руками, плечами, а кожа этих плеч, невообразимо эротичная, невообразимо чувственная, к этому не привыкнешь, невообразимая, поводя и неся их над грудью, впереди, над полными и плотными грудями, явно сво-

бодными, явно незанятыми, явно нежными: танцовщица без ничего под платьем, Оливия звали ее, зовут ее и сейчас где-то в Бразилии, ее, уже без мужчины, свободную, уже незанятую, ее, с лицом девчонки, ужасно развращенной, но и удивительно невинной, рождающей движение, танец, румбу, сейчас у меня на глазах: все движение, всю Африку, всех женщин, все танцы, всю жизнь, у меня на глазах, а при мне не было этого чертова аппарата, а за спиной у меня Звезда смотрела на все это и спрашивала, Что, нравится, нравится, и вдруг поднялась со своего трона у стойки, когда танцовщица еще не довела румбу до конца, и пошла к проигрывателю, к рубильнику, приговаривая, Тоже мне выдумает, и отключила его, чуть не вырвала с яростью, ругань текла у нее изо рта, как пена, и сказала, Все, а теперь будет музыка. И без музыки, я имею в виду, без оркестра, без аккомпаниатора она запела неизвестную, новую песню, она лилась у нее из груди, из двух ее огромных титек, из ее брюха, из бочки, из этого чудовищного тела, и едва-едва я смог вспомнить сказку про кита, который пел в опере, потому что она вкладывала в песню что-то еще, не приторное, фальшивое, сентиментальное, притворное, никакой дурацкой слащавости, никакого идущего на продажу филинга, вместо этого настоящее чувство, и голос ее струился нежно, вязко, жидко, как масло, густой голос, текущий из всего ее тела, как плазма, и внезапно я содрогнулся. Давно уже ничто меня так не волновало, и я начал улыбаться вслух, потому что узнал песню, начал смеяться, хохотать, это была "Бессонная ночь", и я подумал, Агустин, ничего ты не изобрел, ничего не сочинил, эта тетка сейчас сочиняет твою песню: приходи завтра, забирай ее, записывай и по новой ставь на ней свое имя: "Бессонная ночь" рождается сегодня ночью.

Звезда пела дальше. Она была неутомима. Кто-то попросил "Пачангу", и она, замерев, выставив одну ногу вперед, ровные валики жира на руках над целым волнующимся морем жира на бедрах, постукивая об пол сандалией, которая, как лодка, терпела крушение в океане жира ее ног, раскатисто и мерно ударяя подошвой в пол, нависая потным лицом, рылом дикого зверя, лесного вепря, истекая потом с усов, бросая вперед все уродство своего лица, глаз, сузившихся, злобных, затаившихся под бровями, да и не бровями вовсе, а просто двумя козырьками жира, подведенными шоколадным темнее кожи, все лицо впереди нескончаемого тела, она ответила, Звезда поет только болеро, и добавила, Хорошие песни, с чувством, такие, что идут от сердца на язык, а с языка тебе в уши, милая, чтоб ты знала, и она запела "Нас", сочиняя для Неудачника Педрито Хунко, превращая его плаксивую

вещицу в настоящую, мощную песню, полную тяжелой и правдивой тоски. Звезда пела дальше, она пела до восьми утра, пока официанты не стали все прибирать, и один из них, с кассы, сказал, Сворачиваемся, родные, и он вправду хотел так сказать, родные, а не просто так ляпнул, сказал родные, а имел в виду совсем другое, нет, он на самом деле хотел сказать родные, он сказал, Родные, нам закрываться надо. Но еще до того, чуть пораньше, один гитарист, хороший гитарист, тощий, сухенький тип, мулатик, простой и порядочный, работать он не работал, уж очень был скромный и без выкрутасов и очень добрый, но отличный гитарист, умел по-особому сыграть какую угодно модную песенку, даже будь это дешевка дешевкой, он умел выудить чувство со дна гитары, перебором достать до сердцевины любой песни, любой мелодии, любого напева, он был одноногий, носил деревянную ногу, а в петлице — гардению, всегда, мы его ласково называли Голубчик Нене, в шутку, ну, как этих певцов фламенко всех зовут Голубчик Сабикас или Голубчик из Утреры или Голубчик из Пармы, Голубчик Нене сказал, попросил, Можно тебе разок подыграть болеро, Звезда, и Звезда очень горделиво, поднеся руку к груди и ударив два или три раза по своим огромным титькам, Нет, Голубчик, нет, сказала она, Звезда всегда поет сама, музыка ей ни к чему. После этого она как раз спела "Злую ночь", свою знаменитую пародию на Кубу Венегас, мы все чуть не попомирали со смеху, а потом спела "Ночь и день", а потом кассир велел расходиться. И, раз ночь уже кончилась, мы разошлись.

Звезда попросила меня отвезти ее домой. Велела подождать минутку, пока она кое-что заберет, и вынесла пакет, и, когда мы садились в машину, а у меня такой английский спортивный автомобиль, и, еще не устроившись как следует, впихивая свои триста фунтов на сидение, куда не помещалась даже одна ее ляжка, она сказала мне, положив пакет посередине, Это туфли, мне подарили, и я взглянул на нее и понял, что она нищая как не знаю кто, и мы поехали. Она жила у одной пары, актеров, то есть один был актер, его звали Алекс Байер. На самом деле этого парня так не зовут, а зовут Альберто Перес или Хуан Гарсиа или как-то так, но он выбрал себе имечко Алекс Байер, потому что таких типов всегда зовут Алексами, а Байера он слизал с компании "Байер", ну, которая лекарства делает, так вот, некоторые его не называли, например, народ из кафе Радиоцентра, его приятели, его не называли Алекс Байер, так, как он это произносил: А-лекс Ба-йер, заканчивая программу, а называли, да его и сейчас так величают, Алекс Аспирин, Алекс О'кей, Алекс Касторка, в таком духе, и все знали,

что он голубой, в общем, он жил с одним врачом, жили, как нормальные муж с женой, открыто, и везде ходили вместе, везде-везде ходили за ручку, и Звезда жила там, у них дома, была у них кухаркой и служанкой и готовила им обедики и стелила им постельку и наливала им ванночку и так далее и тому подобненькое, а если она и пела, так ради собственного удовольствия, ради чистого наслаждения, пела, потому что ей хотелось, потому что она любила петь в "Лас-Вегасе" и в баре "Селесте" или в "Кафе Ньико" или в любом другом баре или кафе или клубе, которых столько в районе Рампы. В общем, я вез ее на машине, утром, жутко довольный, хотя нормальные люди чувствовали бы себя глубоко несчастными, или им было бы неловко или просто неудобно везти эту огромную негритянку на своей машине, поутру выставляя ее напоказ всему честному народу вокруг, а все идут на работу, работают, шагают, садятся в автобусы, заполняют улицы, наводняют все: проспекты, проезды, улицы, переулки, снуя между домами, будто суматошные колибри. Я вез ее к ним домой, туда, где она, Звезда, работала кухаркой, служанкой и уборщицей у этой супружеской пары. Приехали.

Это была тихая улица в Ведадо, и люди там еще спали, еще видели сны, еще храпели, и я стал глушить мотор, убрав ногу с педали и наблюдая, как нервные стрелки спидометра возвращаются к мертвой точке покоя, и видел в стекле часов отражение своего усталого лица, по-утреннему постаревшего, побежденного ночью, когда вдруг почувствовал ее руку у себя на ляжке: она положила свои пять сарделек мне на ляжку, ее пять колбас украшали мой окорок, ее руку у меня на ляжке, и эта рука закрывала ляжку целиком, и я подумал, Красавица и чудовище, и, подумав про красавицу и чудовище, улыбнулся, и тут она мне сказала, Пойдем, я одна, сказала она, Алекса и его врача прикроватного, сказала она и засмеялась смехом, который мог бы пробудить ото сна, от кошмаров или от смерти всю округу, сказала она, дома нет, они на пляж уехали, на уикен, заходи, мы будем одни, сказала она мне. Я ничего в этом не увидел, никакого намека, ни сексуального, никакого, но все равно ответил, Нет, мне надо ехать, сказал я, на работу надо и поспать, а она ничего не сказала, просто сказала, Ладно, и вылезла из машины, точнее, начала операцию по выходу из машины, и полчаса спустя, клюнув носом и проснувшись, я услышал, как она сказала, уже с тротуара, ставя вторую ногу на тротуар (когда она угрожающе склонилась над машиной, чтобы забрать пакет с туфлями, одна выпала, и это были не женские туфли, а ношеные мужские ботинки), она сказала, Знаешь, а у меня сын есть, она не оправдыва-

лась, ничего не объясняла, просто поставила в известность, она сказала, Знаешь, он у меня дурачок, но я его ой как люблю, сказала она мне и ушла.

Она пела болеро

Ты несправедлив, сказал мне Алекс, и я хотел было возразить, но он перебил, Нет уж, позволь мне рассказать, и, честное слово, сам поймешь, что несправедлив, и я позволил ему рассказать, позволил ему рассказывать округлым, прекрасным, ухоженным голосом, который произносил все "с" и все "д" и все "р" как настоящие "р", и, слушая, я начал понимать, почему он такой знаменитый актер на радио и каждую неделю получает тысячи писем от разных женщин, я понимал, почему он отказывается от всех предложений, и еще я понял, почему он любит разговаривать, рассказывать, толковать: он был Нарцисс, роняющий слова в заводь беседы, и с наслаждением купался в звуковых волнах, которые сам и распространял. Это голос сделал его голубым? Или наоборот? Или просто в каждом актере прячется актриса? Ах, не гожусь я задавать вопросы.

Ты не знаешь, о чем говоришь, сказал он мне, мы, и все, ничего не уточнил, мы не хозяева Эстрельи или Звезды, как, я знаю, ты ее называешь. На самом деле, мы Полифемовы овцы. (Красиво, правда? Так надо было это слышать.) Она заправляет в доме. Никакая она не служанка, ничего подобного, она — самовольная жилица: зашла как-то, полгода назад, мы пригласили, услышали, как она поет в баре "Селесте": я ее пригласил выпить с нами. Она осталась ночевать и проспала весь день, а вечером ушла, не сказав ни слова, но на следующее утро снова уже стучалась в дверь. Она поднялась, легла в комнате, которую мы ей выделили, в моей студии, кстати сказать, я там рисовал, потом перенес студию в комнату прислуги на чердаке — пока мы ездили в отпуск, она рассчитала служанку, которая у нас работала тыщу лет, и привела в дом повара, молоденького негра, он ее во всем слушался и каждый вечер куда-нибудь с ней ходил. Нет, ты вдумайся. Несессер за ней таскал, а по тем временам за несессер у нее могла сойти драная камуфляжная сумка или целлофановый пакет из магазина "Энканто", и они шатались по ночным заведениям и возвращались утром. Пока мы его не выгнали. Это, конечно, уже потом было. Через неделю она нам наплела про своего ребенка-инвалида и, воспользовавшись нашим сочувствием — мимолетным, позволь тебе сказать, — попросила приютить ее, раз уж попроситься пожить она не могла, ибо и

так уже неделю жила. Мы ее приютили, как она выражается, а через несколько дней она попросила на время ключ, мол, "чтобы не беспокоить", и на следующий день вернула, но беспокоить больше не беспокоила, потому что больше не стучалась. А знаешь почему? Потому что сделала дубликат, и теперь у нее был собственный ключ.

Тебя, как и нас, растрогала эта сказочка про сына-идиота? Так это неправда, могу тебе сообщить: нет у нее никакого ребенка, ни дебила, ни вундеркинда. Это у мужа ее есть дочка, лет двенадцати, совершенно нормальная. Ему пришлось отослать ее в деревню, а то Эстрелья ей всю жизнь отравила. Она замужем, вот это точно, за лоточником с пляжа Марианао (он запнулся, потому что чуть было не сказал Марианадо), она из него, доходяги, деньги тянет, ездит к нему и ворует хот-доги, яйца и фаршированную картошку, а потом съедает это все у себя в комнате. Должен сказать тебе, что ест она, как полк солдат, а платим за все мы, и всегда ей мало, так голодной и остается. Вот поэтому она громадная, как бегемот, и так же, как он, — амфибия. Моется по три раза в день: когда возвращается утром, в полдень, когда просыпается к обеду, и вечером перед уходом, потому что потеет она!.. с нее течет, как будто у нее не проходит жар, и вот так всю жизнь проводит в воде: потеет, пьет и моется. И все время поет: приходит домой — поет, в душе поет, наряжается перед выходом — поет, всегда поет. Утром, когда она заходит в дом, ее слышно еще до того, как запоет, потому что она виснет на перилах, а ты знаешь, какие в старом Ведадо бывают мраморные лестницы с железными перилами. И вот она поднимается, уцепившись за перила, и они по всей лестнице дрожат и качаются, и, как только железяки начинают постукивать о мрамор, она запевает. Мы имели тысячу и одну проблему с соседями, но ей говорить бесполезно, не желает вникать. "Завидуют — говорит, — все завидуют. Вот увидите, как они передо мной станут стелиться, когда я прославлюсь". Потому что она помешана на славе, и мы тоже помешаны на ее славе: мы спим и видим, как она прославится и наконец уберется отсюда со своей музыкой или со своим голосом — она всегда говорит, что ей не нужна музыка, чтобы петь, музыка у нее внутри, — уберется со своим голосом куда подальше.

Когда она не поет, она храпит, а когда не храпит, разносит по всему дому запах духов, в которых купается, потому что она не душится, — это "Парфюмом-то тысяча восемьсот", представь себе, хоть и нехорошо с моей стороны так отзываться о спонсоре моего сериала "В час пополудни" — нет, она ими поливается, как в душе; ей удержу нет, и тальку столько же на себя изводит,

сколько духов и воды, а как она ест, милый, люди столько не едят, смею тебя уверить, не едят. (И перед вами один из немногих кубинцев, которые умеют вот так выразиться: "смею тебя уверить", смею вас уверить.) Ты видел, какие у нее валики мяса, жира на шее? Так присмотрись в следующий раз и увидишь, в каждой складке корка из талька. Она помешана еще и на приятных запахах, целый день обнюхивает себя и поливается дезодорантом и духами и выщипывает и бреет волосы от бровей до подошв, клянусь, не преувеличиваю, мы один раз пришли домой не вовремя и застали ее голую, она расхаживала в чем мать родила по всему дому, и мы хорошо, к несчастью, рассмотрели, она вся — огромный ком плоти без единого волоска. Поверь мне, твоя Звезда — это сила природы или больше того, она — космическая стихия. Ее единственная слабость, хоть что-то человеческое — это ноги, не с виду, а потому что они у нее болят, плоскостопие, и она стонет, это единственное, из-за чего она страдает, стонет и кладет ноги повыше, стонет, стонет, и уже почти начинаешь жалеть ее, проникаешься, как она встает и принимается орать на весь дом: "Все равно я прославлюсь! Я прославлюсь! Прославлюсь, бля!" Знаешь, кого она не любит? Стариков, ей нравятся только молоденькие, в мальчишек она влюбляется, как кошка; в импресарио, которые станут на ней наживаться, когда она прославится, будут звать ее черномазой или насмехаться над неграми при ней, будут делать жесты, которых ей не понять, смеяться неизвестно над чем, будут говорить какими-то загадками, а она не сможет разгадать ipso facto[1]. И все это кончится ничем. Я знаю, что ты скажешь, прежде чем признать мою правоту: она безнадежна — в этом ее величие. Все так, но величие, кроме как в классических трагедиях, дорогой мой, невыносимо.

Я ничего не забыл? Ах да, хотел тебе сказать, что предпочитаю свободу справедливости. Не верь в то, что есть на самом деле. Будь и дальше к нам несправедлив. Люби Звезду. Но, пожалуйста, помоги ей прославиться, сделай ее знаменитой, избавь нас от нее. Мы будем поклоняться ей, как святой, в мистическом экстазе воспоминания.

VI

Я никуда не пошел в ту ночь, так и остался стоять под фонарем, вот как сейчас. Я мог бы подцепить какую-нибудь девицу

1. В силу самого факта (*лат.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

с подпевки после того, как в казино "Паризьен" закончится второе шоу. Но это означало бы оттуда в клуб, там выпивать, а потом в мотель и утром проснуться с окаменевшим, вязким языком, в незнакомой постели, с женщиной, которую и не узнать, потому что весь макияж она размазала по простыням и по моим губам и по мне, от стука в дверь и безликого голоса, мол, время вышло, одному принимать душ, отмываться от запаха постели, секса, сна, а потом будить эту незнакомку, и она скажет, самым обычным голосом, будто мы уже десять лет женаты, с монотонной уверенностью, Пупсик, ты меня любишь, вот это она спросит, а должна бы спросить, как меня зовут, наверняка не будет знать, а я, поскольку тоже навряд ли буду знать, как ее зовут, отвечу ей, Еще как пупсик.

Я стоял и размышлял о том, что играть на бонго или на тумбе или на пайле (или на ударных, на литаврах, как говорил Куэ, давая понять, какой он образованный и в то же время ослепительный, сексапильный и всеми любимый за остроумие) означает быть одному, но не в одиночестве, это как летать на самолете, я хочу сказать — сам-то я дальше острова Пинос не летал, — не пассажиром, а летать, как летает летчик, видеть из самолета распластанный внизу пейзаж в одном измерении, но знать, что измерения окружают тебя со всех сторон, и что инструмент, будь то самолет или барабаны, ими управляет, и можно лететь низко и видеть дома и людей или лететь высоко и видеть облака и зависать между небом и землей, вне измерения, но одновременно во всех сразу, и вот я стучу, выстукиваю, наяриваю, расхожусь с мелодией, отбиваю ногой ритм, вымеряю его в уме, прислушиваюсь к трещотке внутри меня, которая все еще издает деревянный стрекот, хотя ее давно уже и в оркестре-то нет, считаю молчание, мое молчание, слушая оркестр, выделываю пируэты, завитушки, вонзаюсь, кружусь на левом барабане, потом на правом, потом на обоих сразу, изображаю авиакатастрофу, вхожу в пике, обманываю колокольчики, трубу, контрабас, вклиниваюсь безо всякого предупреждения, притворяюсь, что вклиниваюсь, вовремя выворачиваю, вхожу в рамки, направляю инструмент куда надо и, наконец, приземляюсь: играю с музыкой, дотрагиваюсь, выбиваю музыку из двух козлиных шкур, натянутых на деревянные ведра, из козла, увековеченного в мычании, ставшем музыкой между ног, яйцами оркестра, вроде с ним заодно и все же настолько вне одиночества и вне компании и вне мира: в музыке. Полет.

Я все еще стоял и думал, с той самой минуты, как Куэ и Сильвестре отчалили любоваться райскими птицами в музыкальной клетке "Сен-Мишеля", когда мимо пронесся кабрио-

ет и в нем, почудилось мне, Куба на заднем сидении с мужчиной, возможно, моим другом Кодаком, а спереди другая парочка, и тоже в обнимку. Миновали меня и въехали в парк отеля "Националь", и я решил, что это не может быть Куба, она ведь, наверное, уже дома, спит. Кубе необходимо отдохнуть, она приболела, ей "нехорошо", она сама сказала: вот о чем я думал, когда снова раздался шум мотора, тот же кабриолет вновь проехал по улице Н и остановился в полквартале от меня, в темноте рядом с парковкой, и я услышал, как кто-то приближается, доходит до угла и у меня за спиной сворачивает, и я оглянулся и увидел Кубу с незнакомым мне мужиком, и обрадовался, что это не Кодак. Она, разумеется, меня увидела. Все зашли в клуб "21". Я остался стоять, как стоял, с места не сдвинулся.

Чуть погодя вышла Куба и направилась ко мне. Я ничего ей не сказал. Она мне ничего не сказала. Положила мне руку на плечо. Я тряхнул плечом, и она убрала руку. Просто встала молча. Я смотрел не на нее, а на улицу и, забавно, подумал, что вот-вот появится Вивиан, и мне захотелось, чтобы Куба ушла, и, кажется, я состроил такой несчастный вид, будто у меня не душа болит, а зуб. Или он в самом деле заныл? Куба медленно зашагала прочь, обернулась и сказала так тихо, что я едва расслышал:

— Научись меня прощать.

Смахивало на название болеро, но я ей не сказал.

— Долго ждал? — спросила Вивиан, и мне показалось, что это Куба говорит, потому что она появилась сразу же после ухода той, и я спросил себя, видела ли она нас вместе.

— Нет.

— Заскучать успел?

— Да нет, что ты.

— Я боялась, ты не дождешься. Мне пришлось сидеть дома, пока Бальбина не заснула.

Она нас не видела.

— Нет, мне скучно не было. Я тут курил, думал.

— Обо мне?

— Да, о тебе.

Вранье. Когда появилась Куба, я думал об одном трудном куске, который мы репетировали днем.

— Вранье.

Казалось, она польщена. Она переоделась в то платье, в котором я увидел ее впервые. Выглядела гораздо взрослее, настоящей женщиной, но совсем не призрачно-белой, как тогда. Собрала волосы в высокий пучок и подкрасилась. Она

была почти прекрасна. Я так ей и сказал, естественно, опустив "почти".

— Спасибо, — ответила она. — Что будем делать? Не стоять же нам здесь всю ночь.

— Куда ты хочешь?

— Не знаю. Куда скажешь.

Куда бы ее отвести? Уже больше трех. Много чего открыто, но что подойдет такой богатенькой девчушке? Грязный, но богемный бар, как у Чори? До пляжа далеко, я изведу всю получку на такси. Полуночный ресторан вроде клуба "21"?

Этим ее не удивишь, наверное, сто раз там ужинала. К тому же там Куба. Кабаре, найт-клуб, бар?

— Что скажешь насчет "Сен-Мишеля"?

Я вспомнил, туда пошли Куэ и Сильвестре, два брата-акробата. Но к этому времени уже, должно быть, закончилось безумное лихорадочное представление новоиспеченных девиц и высокодуховных негров и остались только кой-какие парочки, возможно даже, не голубые.

— Скажу, я за. Он недалеко.

— Это мягко сказано, — улыбнулся я и указал ей на вход в клуб. — Недалеко луна.

В "Сен-Мишеле" почти никого не было, и длинный коридор, всего пару часов назад туннель содомии, тоже был пуст. Только рядом с музыкальным автоматом примостилась одна пара — мужчина и женщина — да пара робких, воспитанных трансвеститов в темном углу. Бармена — он же официант — я в расчет не брал, потому что не смог определить, то ли он вправду пидор, то ли притворяется для пользы бизнеса.

— Чтобудетепить?

Вивиан? Дайкири. Ну, и мне тоже. Мы успели выпить по три, а потом ввалилась шумная компания, и Вивиан тихонько охнула: "О Господи!"

— Что такое?

— Наши, из Билмора.

Это оказались какие-то знакомые то ли из ее клуба, то ли из клуба ее матери, то ли из клуба ее отчима, и, разумеется, ее узнали и подошли и стали представляться и так далее. Под "так далее" я имею в виду понимающие взгляды и улыбочки и то, как две из них, оповестив всех присутствующих, вышли в туалет, и бесконечную стрекотню. Чтобы не скучать, я переставлял бокал и считал кружки от воды на столике и делал новые кружки, сгоняя пальцем влагу по ножке бокала. Кто-то милосердно поставил музыку. На пластинке Звезда пела "Оставь меня". Я подумал, что эта огромная, необъятная, героическая мулатка с круглым и темным радиомикрофоном в ру-

ке, будто шестым пальцем, поет сейчас в "Сент-Джоне" (почему все найт-клубы в Гаване теперь носят имена каких-то заморских святых: что это, схизма или все от снобизма?), всего-то в трех кварталах от нас, поет, возвышаясь на помосте над баром, как новая чудовищная богиня, как Троянский конь, окруженная восхищенной толпой, поет без музыки, презрительно и победоносно, и вокруг нее вьются завсегдатаи, будто мотыльки у лампы, не видя ее лица, глядя только на ее сверкающий голос, ведь из искусной глотки ее льется пение сирен, а мы, каждый из ее публики, мы — Улиссы, привязанные к мачте барной стойки, сметенные этим голосом, которому не суждено кануть, потому что вот он, на пластинке, идеальное эктоплазматическое факсимиле, без измерений, как призрак, как полет на самолете, как звук тумбы: это и есть подлинный голос, а в трех кварталах — всего лишь его слепок, потому что Звезда — это голос, и ее голос я слышал и рвался к нему вслепую, ведомый мелодией, мерцающей в ночи, и слыша, видя этот голос во внезапной темноте, я произнес: "Звезда, приведи меня в порт, не дай мне погибнуть, будь стрелкой моего верного компаса. Моя Стелла Поларис", и, должно быть, сказал это вслух, потому что за столиками рядом засмеялись и кто-то, вроде бы девушка, сказал, "Вивиан, тебя переименовали", и я извинился и встал и вышел в туалет и, отливая, напевал "Обставь меня", пародию, копирайт вашего покорного слуги.

VII

Когда я вернулся, Вивиан сидела одна над своим дайкири, а мой дожидался меня, почти не растаявший. Я выпил молча, а она допила свой, и я заказал еще два, и мы ни словом не обмолвились о людях, которые то ли были только что здесь, то ли приснились мне, то ли я их выдумал. Но они действительно были, потому что в третий раз играло "Оставь меня", а на черных виниловых столиках остались следы от стаканов.

Помню, над нами висел вычурный фонарь и заливал светлую макушку Вивиан, и тогда я начал молча вынимать шпильки из ее волос. Она смотрела мне в глаза, так близко, что даже слегка косила. Я поцеловал ее или она меня поцеловала, кажется, она меня, и в пьяном тумане я спросил себя, где эта малявка, которой не исполнилось еще и семнадцати, научилась целоваться. Я снова поцеловал ее, одной рукой прижимая к себе, а другой распуская волосы. Расстегнул молнию сзади на платье, просунул руку пониже талии, и

она встрепенулась, но не от смущения, кажется. Лифчика не было, первый сюрприз. Мы все целовались и не могли перестать, она сильно кусала мне губы и одновременно что-то говорила. Я продвинул руку под платьем и, наконец, нашел груди, совсем маленькие, и они как будто стали расти, круглиться, расцветать соском под моими пальцами. А вы что думали, и я не чужд романтики, не смотрите, что бухой и бонгосеро в придачу. Я не стал убирать руку, оставил там. Вивиан говорила, не отрываясь от моего рта, и я почувствовал что-то соленое и подумал, она прокусила мне губу. На самом деле, она плакала.

Она отодвинулась и откинула голову назад, под свет лампы. Все лицо было мокрое. Отчасти от слюны, но в основном от слез.

— Посиди со мной, — сказала она.

И заплакала дальше, и я растерялся. Плачущие женщины всегда сбивают меня с толку, даже пьяного, в особенности, пьяного: тогда они сбивают с толку сильнее, чем каждый следующий стакан.

— Я такая несчастная, — сказала Вивиан.

Я решил, что она влюблена в меня и знает, ей-то — и вдруг такое, что у меня было со Всей Кубой (еще одно прозвище доньи Венегас), и растерялся еще хуже. Влюбленные женщины сбивают с толку сильнее плачущих, сильнее каждого следующего стакана. А тут все навалилось разом: Вивиан рыдала, а официант принес два коктейля, хотя никто не заказывал. Видимо, он решил вывести нас из клинча. Но Вивиан, не стесняясь, заговорила при рефери.

— Я хочу умереть.

— Но почему? — удивился я. — Здесь тоже неплохо. — Она смотрела мне в глаза и заливалась слезами. Вся вода, что была в дайкири, выплескивалась через глаза.

— Боже мой, как ужасно.

— Что ужасно?

— Жизнь ужасна.

Еще одно название для болеро.

— Почему?

— Потому.

— Почему ужасна?

— Ах, все ужасно.

Вдруг она перестала плакать.

— Одолжи мне платок.

Я одолжил, она вытерла слезы, слюну и даже высморкалась. Мой единственный платок. В смысле, с собой: дома еще есть. Не вернула. В смысле, так никогда и не вернула: должно

быть, все еще лежит у нее дома или в сумочке. Залпом выпила дайкири.

— Прости. Я такая дура.

— Никакая ты не дура, — ответил я и попытался ее поцеловать. Она не далась. Вместо этого застегнула молнию и пригладила волосы.

— Я хочу тебе кое-что рассказать.

— Конечно, расскажи, — сказал я, так стараясь выглядеть внимательным, понимающим и искренним, что тянул на худшего в мире актера, который хочет выглядеть искренним, понимающим и внимательным, да еще и обращается к публике, которая его не слышит. Второй Арсенио Куэ.

— Я хочу тебе что-то рассказать. Об этом никто не знает.

— Никто больше и не узнает.

— Поклянись, что никому не скажешь.

— Никому.

— Особенно Арсену.

— Никому, — голос у меня был пьяный.

— Поклянись.

— Клянусь.

— Очень трудно, но лучше уж я скажу. Я больше не девушка.

Должно быть, лицо у меня стало, как у Арсенио Куэ, когда он попал пальцем в небо, приняв концерт Моцарта за музыку Генделя.

— Правда, — сказала она, хотя я и рта не раскрыл.

— Я не знал.

— Никто этого не знает. Ты, я и этот человек, больше никто. Он никому не расскажет, но я не могла больше молчать, иначе бы я умерла. Мне нужно было с кем-то поделиться, Сибила, конечно, моя единственная подруга, но меньше всего я хочу, чтобы она узнала.

— Я никому не скажу.

Она попросила сигарету. Я дал, но сам не закурил. Когда я поднес ей спичку, она едва коснулась моей руки сжатыми и потными дрожащими пальцами, и дрожь передалась мне. Губы у нее тоже дрожали.

— Спасибо, — сказала она, выдохнула дым и немедленно продолжила: — Он совсем еще юноша и совсем запутался, почти отчаялся, я хотела вернуть ему смысл жизни. Но я ошибалась.

Я не знал, что ответить: принесение в дар девственности как акт альтруизма совершенно меня подкосило. Но кто я такой, чтобы оспаривать какие бы то ни было способы спасения души? В конце концов, я всего лишь простой бонгосеро.

— Ах ты Вивиан Смит, — вздохнула Вивиан, никогда не оглашающая свою Корону, и мне вспомнился Лорка, который всегда представлялся "Федерико Гарсиа". В ее голосе не звучало ни жалобы, ни упрека, наверное, она просто хотела убедиться, что на самом деле сидит здесь со мной, и я не винил ее, для меня это тоже был сон. Правда, не желанный.

— Я его знаю? — спросил я, пытаясь не показаться любопытным или ревнивым.

Она ответила не сразу. Я присмотрелся — в баре стало темнее, — она не плакала. Но собиралась. Не прошло и года, как она заговорила.

— Нет, не знаешь.

— Точно?

Я посмотрел на нее пристально, в упор.

— Ох, ладно. Знаешь. Он был в бассейне, когда ты приходил.

Я не хотел, не мог поверить.

— Арсенио Куэ?

Она рассмеялась или попыталась рассмеяться или и то и другое вместе.

— Ради Бога! Ты думаешь, Арсен хоть раз в жизни запутался или отчаялся?

— Тогда, значит, не знаю.

— Это брат Сибилы, Тони.

Конечно, я его вспомнил. Но меня встревожило не то, что этот косоглазый сопляк, пловец хуев, при цепочке и именном браслете, этот гражданин Майами, что он и есть Запутавшийся Юноша Вивиан. Меня встревожило, что она не сказала "это был". Скажи она "это был", стало бы ясно, что все произошло случайно или под нажимом и что это несерьезно. Отсутствие "был" означало только одно: она влюблена. Я взглянул на Тони другими глазами. Что там увидела она?

— А, ну да, — сказал я. — Знаю.

Я обрадовался, что Куэ отдавил ему руку. Нет, вру, мне захотелось, чтобы у Тони, как у меня, душа была в пальцах.

— Пожалуйста, ради всего святого, никому никогда не рассказывай. Обещаешь?

— Обещаю.

— Спасибо, — сказала она и взяла меня за руку и погладила, ни машинально, ни ласково, ни заискивающе. Это была мудрость самой руки, так же как поднести мою руку со спичкой к губам. — Прости, — добавила она, но не сказала за что. — Прости, слышишь.

В ту ночь все кому не лень просили у меня прощения.

— Брось, это не имеет ни малейшего значения.

Кажется, я сказал это слегка голосом Артуро де Кордовы, но и своим отчасти.

— Прости, мне так тяжко, — повторила Вивиан и снова не сказала, отчего ей тяжко. Может, оттого что она мне все рассказала. — Закажи мне еще выпить.

Я щелкнул двумя пальцами, подзывая официанта, а для этого нужно хорошенько прицелиться, не так это просто, как может показаться со стороны: сам Фрэнк Бак ни за что не изловил бы официанта живым. Когда я повернулся к Вивиан, она снова плакала. Слизывая слезы, она спросила:

— Ты правда никому не расскажешь?

— Правда. Никому.

— Прошу тебя, никому, ни одной живой душе.

— Клянусь: могила.

Могильщик, на тумбе могильной сыграй / ей реквием мне на забаву / пусть дьявол потешится с нею на славу / могильщик, не плачь по ней (повторяется).

Она пела болеро

Чего же вы хотите от меня? Я почувствовал себя Барнумом и последовал мудреным советам Алекса Байера. Мне подумалось, что Звезду нужно открыть — это слово вообще-то придумали для Эрибо и, как бишь их, супругов Кюри, которые всю жизнь только и делают, что открывают элементы, ради радия, ради радио, ради кино и телевидения. Я сказал себе, надо вымыть золото ее голоса из песка, в который его заключила Природа, Провидение или что там еще, надо извлечь этот брильянт из горы дерьма, под которой он захоронен, и я устроил вечеринку, взятие штурмом, сходочку, как сказал бы Рине Леаль, и тому же Рине я велел позвать всех, кого сможет, а остальных позову я сам. Остальные были Эрибо и Сильвестре и Бустрофедон и Арсенио Куэ и Эмси, тот еще жополиз, но он мне вот так был нужен, он конферансье в "Тропикане", а Эрибо привел Пилото и Вера и Франэмилио, последнему должно было быть интереснее всего, он пианист, очень тонко чувствующий и слепой, а Рине Леаль притащил Хуана Бланко, хоть он и сочинитель музыки без чувства юмора (это я о музыке, не о Хуане, также известном как Йоханнес Вайт или Джованни Бьянко или Жуан Бранко: он сочиняет то, что Сильвестре и Арсенио Куэ и Эрибо — в те дни, когда ощущает себя раскаявшимся мулатиком, — величают серьезной музыкой), и чуть ли не Алехо Карпентьера, и нам не хватало

только импресарио, но Витор Перла меня продинамил, а Арсенио Куэ напрочь отказался даже поговорить с кем-нибудь на радио, на том все и застопорилось. Но я надеялся на рекламу.

Вечеринку-невечеринку я устроил дома, в единственной, довольно большой комнате, которую Рине упорно называет студией, и народ рано начал собираться, пришли даже люди, которых я не приглашал, например, Джанни Бутаде (или что-то в этом роде), то ли француз, то ли итальянец, то ли монакец, то ли помесь, король травы, не потому что имеет дело с сеном, а потому что имеет дела с марихуаной, именно он както раз попытался стать апостолом для Сильвестре и повел его слушать Звезду в "Лас-Вегас", когда все уже давно ее знали, а он-то искренне считал себя ее импресарио, и с ним пришли Марта Пандо и Ингрид Бергамо и Эдит Кабелл, по-моему, это были единственные женщины тем вечером, уж я позаботился, чтобы не появились ни Иренита, ни Манолито Бычок, ни Магалена, никакое другое создание из черной лагуны, будь оно кентавром (полуженщиной, полулошадью — сказочной зверюгой из ночной зоологии Гаваны, которую я не могу и не хочу сейчас описывать) или, как Марта Велес, крупная сочинительница болеро, полностью лошадью, и еще пришел Джессе Фернандес, фотограф-кубинец, работавший в "Лайф", он как раз был на Кубе. Не хватало только Звезды.

Я приготовил камеры (свои) и сказал Джессе, что он может взять любую, если ему понадобится, и он выбрал "Хассельбад", которую я купил недавно, и сказал, что хочет ее сегодня испробовать, и мы пустились обсуждать качества "Роллея" и "Хасселя", а потом перешли к преимуществам "Никона" перед "Лейкой" и к тому, какой должна быть выдержка, и бумаге "Варигам", тогдашней новинке, и всему тому, о чем мы, фотографы, говорим, это как мини и макси и всякие моды для женщин, или иннинг и база для бейсбольных фанатов, или ферматы и тридцать вторые для Марты и Пилото и Франэмилио и Эрибо, или печень или грибки или волчанка для Сильвестре и Рине: темы для разбавления скуки, словесные пули, чтобы убивать время, когда оставляешь на завтра мысли, которые можно высказать сегодня, бесконечно оттягиваясь, вот гениальная фраза, Куэ явно где-то ее свистнул. Рине между тем обносил народ выпивкой, шкваркаами и оливками. И мы говорили, говорили, и время пролетело, и с криком пролетела мимо балкона сова, и Эдит Кабелл крикнула, Чур меня! — и я вспомнил, я ведь сказал Звезде, что собираемся в восемь, чтобы уж к половине десятого она пришла, и взглянул на часы, десять минут одиннадцатого. Я за-

шел на кухню и сказал, спущусь за льдом, и Рине удивился, потому что в ванне еще было полно льда, и я отправился искать по всем ночным морям эту сирену, обернувшуюся морской коровой, Годзиллу, распевающую в океанском душе, моего Ната Кинг Конга.

Я искал ее в баре "Селесте", между столиками, в "Закутке Эрнандо", словно слепой без белой трости (она была бы ни к чему, там и белую трость не разглядеть), и вправду ослепнув, когда выпал под фонарь на углу Гумбольдта и Пэ, в "Митио", на террасе, где вся выпивка отдает выхлопной трубой, в "Лас-Вегасе", стараясь не наткнуться на Иренту или еще на кого или еще на кого, и в баре "Гумбольдт", и, уже утомившись, я дошел до Инфанты и Сан-Ласаро и не нашел ее и там, но по дороге назад опять завернул в "Селесте", и там, в глубине зала, оживленно беседуя со стеной, сидела она, пьяная вдрызг, одна. Видимо, она все напрочь позабыла, Потому что одета была, как всегда, в свою сутану ордена обутых кармелиток, но, когда я подошел, она сказала, Здорово, милок, садись, выпей, и улыбнулась самой себе от уха до уха. Я, конечно, глянул на нее волком, но она меня тут же обезоружила, Ну не могу я, друг, сказала она, Страшно мне: больно вы городские, больно культурные, больно много чести для такой черномазой, сказала она и заказала еще выпить, опрокидывая стакан, держа его, как стеклянный наперсток, обеими руками, я сделал знак официанту, чтобы ничего не приносил, и сел. Она снова мне улыбнулась и замурлыкала что-то, я не понял, но это точно была не песня. Пойдем, сказал я ей, пойдем со мной. Нетушки, сказала она, фигетушки. Пошли, сказал я, никто там тебя не съест. Меня-то, то ли спросила, то ли не спросила она, это меня-то съест. Слушай, сказала она и подняла голову, да я первая вас всех съем вместе взятых, раньше, чем кто-нибудь из вас пальцем тронет хоть один волосок моей аргентинской страсти, сказала она и дернула себя за волосы, резко, серьезно и смешно. Пошли, сказал я, у меня там весь западный мир тебя дожидается. Чего дожидается, спросила она. Дожидается, чтобы ты пришла и спела, и тебя услышат. Меня-то, спросила она, меня услышат, это у тебя дома, они же у тебя еще, спросила она, ну так они меня и отсюда услышат, ты тут за углом живешь, вот я только встану у, и она начала подниматься, дверей и как запою от души, они и услышат, сказала она, что, не так, и упала на стул, не скрипнувший, потому что скрип не помог бы ему, покорному, привыкшему быть стулом. Да, сказал я, все так, но лучше пойдем домой, и напустил таинственности. Там у меня импресарио и вообще, и тогда она подняла голову или не подняла голову, а

только повернула ее и приподняла тонкую полоску, нарисованную над глазом, и взглянула на меня, и клянусь Джоном Хьюстоном, так же взглянула Мобидита на Грегори Ахава. Неужели я ее загарпунил?

Честное слово, мамой клянусь и Дагером, я было подумал свезти ее на грузовом лифте, но там ездят служанки, а я ведь Звезду знаю, не хотел, чтобы она взъерепенилась, и мы вошли с парадного входа и вдвоем погрузились в маленький лифт, который дважды подумал, прежде чем поднять такой странный груз, а потом прополз восемь этажей с печальным скрипом. С площадки было слышно музыку, и мы вошли в открытую дверь, и первое, что услышала Звезда, был этот сон, "Сьенфуегос", а в середине стоял Эрибо и все распространялся насчет монтуно, а Куэ одобрительно покачивал мундштуком во рту вверх-вниз, а Франэмилио у двери, заложив руки за спину, держался стенки, как делают слепые: чувствуя, что они и в самом деле здесь, больше подушечками пальцев, чем ушами, и, завидев Франэмилио, Звезда взвивается и кричит мне в лицо свои любимые слова, выдержанные в спирте, Черт, ты меня обманул, зараза, а я ничего не понимаю, да почему, говорю, а она, Потому что здесь Фран, а он точно пришел играть на пианино, а я под музыку не пою, понял ты, не пою, и Франэмилио услышал и, прежде чем я собрался с мыслями и смог сказать себе, Да она, мать ее, совсем чокнутая, сказал своим нежным голосом, Проходи, Эстрелья, заходи, ты — у нас за музыку, и она улыбнулась, и я велел выключить проигрыватель, потому что прибыла Звезда, и все обернулись, и люди с балкона зашли внутрь и все зааплодировали. Вот видишь? сказал я ей, вот видишь? но она не слушала и уже совсем собиралась запеть, когда Бустрофедон вышел из кухни с подносом стаканов и за ним Эдит Кабелл с еще одним подносом, и Звезда на ходу взяла стакан и спросила у меня, А эта что тут делает? и Эдит Кабелл услышала и развернулась и сказала, Я тебе не эта, понятно, я не ошибка природы, как некоторые, и Звезда тем же движением, что брала стакан, выплеснула его содержимое в лицо Франэмилио, потому что Эдит Кабелл увернулась, а уворачиваясь, споткнулась и попыталась уцепиться за Бустрофедона, схватила его за рубашку, и он запутался в ногах, но поскольку он очень подвижный, а Эдит Кабелл занималась пластическим танцем, никто из них не упал, и Бустрофедон раскланялся, как воздушный акробат после двойного сальто мортале без страховки, и все, кроме Звезды, Франэмилио и меня, зааплодировали. Звезда, потому что извинялась перед Франэмилио и вытирала ему лицо своим подолом, задрав юбку и открывая огромные темные ляж-

ки теплому воздуху вечера, Франэмилио, потому что был слепой, а я, потому что закрывал дверь и просил всех успокоиться, уже почти полночь, а у нас нет разрешения на проведение вечеринки, полиция нагрянет, и все замолчали. Все, кроме Звезды; закончив извиняться перед Франэмилио, она повернулась ко мне и спросила, Ну, и где твой импресарио, и Франэмилио, не успел я что-нибудь придумать, возьми и скажи, А он не пришел, потому что Витор не пришел, а Куэ разругался со всеми на телевидении. Звезда бросила на меня взгляд, исполненный серьезного лукавства, и глаза у нее стали той же ширины, что брови, и сказала, Значит, обманул все-таки, и не дала мне поклясться всеми моими предками и былыми мастерами, начиная с Ньепса, что я не знал, что никто не пришел, в смысле, что импресарио не пришел, и сказала мне, Ну так я и петь не буду, и отправилась на кухню налить себе.

Стороны, похоже, были едины в своем решении: и Звезда, и мои гости были рады позабыть, что живут на одной планете, она на кухне пила и ела и гремела, а в комнате теперь Бустрофедон сочинял скороговорки, и я услышал одну, про трех грустных тигров в траве, и проигрыватель пел голосом Бени Море "Санта-Исабель-де-Лас-Лахас", а Эрибо наигрывал, стучал по моему обеденному столу и по стенке проигрывателя и объяснял Ингрид Бергамо и Эдит Кабелл, что ритм — это естественно, как дыхание, говорил он, всякий обладает ритмом так же, как всякий обладает способностью к сексу, а ведь, как вы знаете, есть импотенты, мужчины-импотенты, говорил он, и фригидные женщины, но никто из-за этого не отрицает существование секса, говорил он, Никто не может отрицать существование ритма, просто ритм, как и секс, — это естественно, и есть люди приостановленные, так и выражался, которые не умеют ни играть, ни танцевать, ни петь в такт, и в то же время есть люди, лишенные этого тормоза, и они умеют и танцевать, и петь, и даже играть на нескольких ударных инструментах за раз, говорил он, и точно так же, как с сексом, ведь вот примитивные народности не знают ни импотенции, ни фригидности, потому что им незнакома стыдливость в сексе, и так же, говорил он, им незнакома стыдливость в ритме, вот почему в Африке у людей столько же чувства ритма, сколько чувства секса, и, говорил он, я так считаю, если человеку подсунуть специальный наркотик, не обязательно марихуану, ни Боже упаси, а вот, к примеру, мескалин, выговаривал он снова и снова, чтобы все знали, что он такое слово знает, или ЛСД, заорал он поверх музыки, то он сможет сыграть на любых ударных относительно неплохо, так же, как любой пьяный может относительно

неплохо танцевать. Это если на ногах устоит, подумал я и сказал себе, что́ за словесный понос, вот говно-то, и, когда я додумывал эту мысль, как раз когда я додумывал это слово, из кухни вышла Звезда и сказала, Вот говно-то Бени Море, и побрела со стаканом в руке, на ходу выпивая, в мою сторону, а все слушали музыку, разговаривали, беседовали, а Рине бился на балконе, вступил в любовную схватку, в Гаване это называют "биться", и она уселась на пол, прикорнула у дивана, а потом разлеглась с пустым стаканом и задвинулась под диван, а диван был не новый, что с него взять, кубинский, старенький, деревяшка да две соломинки, целиком забралась под него и уснула, и я слышал там, под собой храп, словно вздохи кашалота, и Бустрофедон, который Звезды не заметил, сказал мне, Ты что, старик, матрас надуваешь, имея в виду (я-то его знаю), что я пержу, и мне вспомнился Дали, который сказал, что ветры суть вздох тела, и мне стало смешно, потому что раз так, то вздох есть ветры души, а Звезда все храпела, и на все ей было плевать, и выходило, что опростоволосился вроде один я, и я встал и пошел на кухню выпить, выпил в молчании и молча направился к дверям и ушел.

Она пела болеро

Не помню, долго ли бродил и где, повсюду я был одновременно, часа в два уже шел к дому мимо "Вороны и лисицы", и вижу, выходят оттуда две девушки с каким-то типом, одна веснушчатая и грудастая, а вторая — Магалена, помахала мне, подошла и представила свою подругу и своего друга, мужика в черных очках, иностранца, и он ни с того ни с сего вдруг объявил, что я — интересный малый, а Магалена сказала, Он фотограф, а он то ли воскликнул, то ли рыгнул, Агх, фотограф, пойдемте тогда с нами, и я спросил себя, а если бы Магалена сказала, что я грузчик: Агх, на рынке работаете, пролетарий, интересно, пойдемте тогда выпьем, а мужик спросил, как меня зовут, я сказал, Мохой-Надь, а он, Агх, венгр? а я, Агх нет, русский, Магалена чуть не описалась со смеху, но я все же отправился с ними, а она шла впереди с женой (в смысле, с женой этого мужика, который теперь шагал рядом со мной: не поймите меня неправильно, до поры до времени), кубинской еврейкой, а он сам грек, греческий еврей, с каким-то хрен знает каким акцентом он принялся толковать мне про метафизику фотографии, игра-де света и тени, очень-де волнительно, соли серебра (Бог ты мой, соли серебра: да он еще Эмиля Золя лично видел, наверное), надо

же, презренный металл способен увековечить нас, это средство из скудного (у него получилось "паскудного") арсенала, данного для борьбы с небытием, и я подумал, везет, как утопленнику, на этих упитанных метафизиков, жрущих всякое трансцендентное дерьмо, как небесное сало, и мы дошли до "Пигаля", и не успели войти, как навстречу нам Ракелита, простите, Манолито Бычок, и сразу целоваться с Магаленой, Привет, подруга, а Магалена, видно, тыщу лет с ней знакома, а этот недоделанный философ мне и говорит, Ваша подруга, интересно, а Манолито ловит мою руку и мне, Ну что, дружок, как живешь, и я обращаюсь к греку, представляя и исправляя одновременно, Мой друг Манолито Бычок, а это мой знакомый, и грек, ах вот оно что, еще интереснее, говорит он этак с подоплекой, и, когда Манолито отходит, я спрашиваю, А вам, Платон, по вкусу эфебы? а он, Что, простите? а я, Я говорю, нравятся вам такие эффектные, как Манолито? а он, Такие да, вот такие да, и мы садимся за столик и слушаем Роландо Агило и его оркестр, и вскоре грек выдает, Почему бы вам не пригласить мою жену на танец? я говорю, не танцую, а он, да как такое возможно, чтобы кубинец и не танцевал? и тут Магалена, Таких целых двое, я тоже не танцую, и я ему, Вот видите, есть такой кубинец и такая кубинка, которые не танцуют, и Магалена тихонько запевает "Улечу я на луну", под музыку, и поднимается, С вашего позволения, говорит она звучно, замечательно, как умеют молвить гаванки, и жена грека, Елена, которой нипочем спустить тысячу кораблей в Мертвое Море, спрашивает, Ты куда? а Мага, в туалет, а та, Я с тобой, а грек, само обаяние, Менелай, которому что Парис, что Париж, все едино, вежливо привстает и, стоит им раствориться, снова усаживается и, глядя на меня, улыбается. И тут я понимаю! Мать вашу, говорю я себе, да мы на острове Лесбос! и когда из туалета возвращается это сочетание тонов, эти две женщины, которых Антониони нарек бы Подругами, а Ромеро де Торрес написал бы цыганской своей кистью, а Хемингуэй вывел бы с большей сдержанностью, когда они садятся, я говорю, Извините, но мне пора, мне рано завтра вставать, и Магалена, Ах, но куда же ты уходишь, а я, из той же оперы, Цветок души моей, она смеется, грек встает и подает мне руку, Рад был знакомству, а я, Взаимно, и протягиваю руку этому библейскому сокровищу, для которого я не стану Соломоном, да что там, Давидом и тем не стану, и ухожу. В дверях меня догоняет Магалена и спрашивает, Ты что, обиделся? а я, С чего это? а она, Не знаю, так рано пошел и вообще, и поводит рукой, этот жест я назвал бы очаровательным, не повторяй она его так часто, и я говорю, Не вол-

нуйся, я в порядке: стал печальней, зато мудрей, и она снова улыбается и снова поводит рукой, Пока, сладкая, говорю я, Пока, бросает она и возвращается за столик.

Думаю, не пора ли вернуться домой, интересно, там кто-нибудь еще сидит, и, проходя мимо отеля "Сент-Джон", я не могу не поддаться соблазну — нет, не тихих махин, однооруких бандитов, их полно в вестибюле, но никогда в жизни я не брошу им ни сентаво, ибо никогда не выиграю, — а другой Елены, Элены Бурке, она поет в баре, я сажусь за стойку послушать и остаюсь после выступления, потому что начинает играть джазовый квинтет из Майами, кул, но неплохой, и с саксофонистом, который просто сын родной Вана Хефлина от Джерри Маллигана, я вслушиваюсь в их "Tonight at Noon"[1], пью и ухожу в чистый звук, и мне хочется подсесть к Элене за столик и угостить ее и рассказать, какие муки я претерпеваю с певицами, не желающими аккомпанемента, и как мне нравится не только ее голос, но и аккомпанемент, но, вспомнив, что за роялем у нее Франк Домингес, я решаю смолчать, потому что мы на острове двусмысленностей, отпускаемых пьяным заикой, которые всегда значат одно и то же, и я слушаю дальше "Straight no Chaser"[2], из этого названия вышел бы неплохой девиз, как надо принимать жизнь, если бы это и так не было очевидно, и тут в дверях менеджер вступает в спор с малым, который уже давно играет и все время проигрывает, и этот малый, пьяный вдобавок, выхватывает пистолет и целится менеджеру в лицо, а тот и бровью не ведет, и, не успевает пьяный сказать "ба-бах!", возникают два бугая, отбирают пистолет, пару раз дают ему по морде и ставят к стенке, а менеджер вынимает из пистолета патроны, вставляет обойму обратно и возвращает пистолет пьяному, который так и не понял, что произошло, и велит бугаям вывести его, и его влекут к дверям и выкидывают, важная шишка, должно быть, иначе бы из него сделали фарш и подавали бы с оливками из "Манхэттенов", и тут подбегает Элена и с нею весь бар (музыка смолкла), и спрашивает у меня, что случилось, я хочу ответить, не знаю, но в этот момент менеджер оборачивается к народу и говорит, Ничего здесь не случилось, и делает знак квинтету играть дальше, и пятеро сонных, как мухи, американцев, повинуются, словно пианола.

Я уже собираюсь уходить, когда у входа опять начинается суматоха, оказывается, как обычно, зашел Вентура поужинать в "Скай клубе" и послушать, как читает стихи Минерва

1. "Ночью в полдень" (*англ.*).
2. "Не разбавлять" (*англ.*).

Эрос, говорят, она любовница этого убийцы и в постели с ним от счастья буквально мычит, и он здоровается с менеджером и заходит с четырьмя охранниками в лифт, а еще десять или двенадцать рассыпаются по вестибюлю, и, убедившись, что все это не сон, и сосчитав, сколько неприятных моментов пришлось мне пережить сегодня ночью, а именно три, я решаю, что самое время попытать счастья в игре и вытаскиваю из лабиринтоподобного кармана монетку, без минотавра, потому что это кубинский реал, а не американский четвертак, и бросаю в щелку везения и дергаю за рычаг единственную руку богини Фортуны, и подставляю ладонь под рог изобилия, чтобы сдержать приближающуюся денежную лавину. Колесики крутятся, и сначала выскакивает апельсинчик, потом лимончик, и напоследок пара клубничин. Автомат издает угрожающий гул, наконец замирает, и наступает тишина, которую мое присутствие делает вечной.

Моя дверь закрыта. Наверное, дело рук Рине. Я отпираю и не вижу дружественного хаоса, пришедшего на смену немому порядку, который навела с утра домработница, потому что он мне не интересен, потому что я не хочу его видеть, потому что есть в жизни вещи поважнее беспорядка, потому что на белых простынях на моем диване-кровати, разложенном, вообразите, уже не диване, а полноправной кровати, на незапятнанных субботних простынях я вижу огромное, китообразное, коричневое, шоколадное пятно, нечто явно недоброе, и это не что иное, вы, разумеется, догадались, как Эстрелья Родригес, звезда первой величины, умаляющая белый небосвод моей кровати своим непостижимым обликом черного солнца: Звезда спит, храпит, пускает слюни, потеет и издает странные звуки в моей постели. Я принимаю этот факт с философским спокойствием потерпевших поражение и снимаю пиджак, галстук и рубашку. Иду к холодильнику, достаю молоко, наливаю стакан, и стакан пахнет не молоком, а ромом, но молоко на вкус вроде как молоко. Выпиваю залпом. Убираю ополовиненную бутылку в холодильник, а стакан швыряю в раковину, пусть затеряется среди своих. В первый раз за ночь ощущаю, какая удушливая жара стоит и, должно быть, стояла весь день. Снимаю майку и брюки, остаюсь в коротких трусах, снимаю ботинки и носки и ставлю босые ступни на пол, теплый, но все же более прохладный, чем Гавана и ночь. Иду в ванную, умываюсь, полощу рот и вижу, что в ванне стоит вода — ото льда одно воспоминание, опускаю туда ноги — почти теплая. Возвращаюсь в единственную комнату этой идиотской квартиры, студии, как ее зовет Рине Леаль, и думаю, где бы поспать: на плетеной кушетке-дере-

вяшке слишком жестко, а на полу грязно, мокро и полно окурков, а вот если бы это был фильм, а не жизнь, фильм из тех, в которых по-настоящему умирают, я пошел бы в ванную и нашел бы там не талую лужу, а удобное, надежное, сверкающее убежище — злейшего врага промискуитета — и постелил бы пледы, которых у меня в помине нет, и уснул бы ясным сном праведников, словно недоразвитый Рок Хадсон, чуждый всякого риска, и на следующее утро Звезда обернулась бы Дорис Дэй и пела бы без оркестра, но под музыку Бакалейникоффа, имеющую удивительное свойство быть невидимой (Мать твою за ногу, Натали Кальмус: я уже разговариваю, как Сильвестре). Но, вернувшись в действительность, я осознаю, что уже утро, а этот кошмар лежит в моей постели, а я хочу спать, и я делаю то, что сделали бы вы и любой на моем месте Орвал Фобус. Я ложусь в свою постель. С краешку.

Она пела болеро

Жизнь — концентрический хаос? Не знаю, знаю только, что моя жизнь являла собой ночной хаос с единственным центром, "Лас-Вегасом", а в центре центра — стакан рома с водой или рома со льдом или рома с содовой, я сидел там с полуночи, пришел к концу первого шоу, когда конферансье прощался с досточтимой и любезной публикой и приглашал ее остаться на второе и последнее шоу той ночи, а оркестр играл что-то, напоминающее ностальгические фанфары, как в цирке, когда с "умпа-па" переходят на две четверти или шесть восьмых, ритм будто репетируют: так обычно и звучит оркестр плохого кубинского кабаре, который желает сравняться с Костеланецом во что бы то ни стало и наводит тоску почище той, что берет меня, когда я осознаю, что уже говорю, как Куэ и как Эрибо и как еще шесть миллионов обитателей этого острова солистов под названием Куба, и вот я сидел и потирал стакан и думал, а трезвый человечек внутри меня, который всегда там на тот случай, если нужно подсказать, что я перебираю лишку, произносил то самое имя, этот джинн из бутылки, он же я, тихонько выговаривал "Куба", и она тут же появилась и радостно приветствовала меня, Здравствуй, милый, и поцеловала куда-то между щекой и затылком, а я взглянул в зеркало за стеной бутылок и увидел всю Кубу, как она есть, высокую, прекрасную и блядовую как никогда, и повернулся и обнял ее за талию, Ну что, красавица Куба, сказал я и еще назвал ее конфеткой и поцеловал в губы и она меня поцеловала и сказала, Хорошо хорошо хоро-

шо, и непонятно было, то ли она одобряет поцелуи с критичностью, которую дает истинное знание дела, то ли сообщает, что здорова телом и душой, как сказал бы Алекс Байер, то ли просто радуется этой ночи и этой встрече.

Я встал из-за стойки и мы пошли к столику, и она успела попросить у меня монетку, чтобы поставить в уже включенном проигрывателе что же еще, как не "Долгожданную встречу", ее первую песню, хотя тема оркестра-убийцы-ритма и мелодия этого кабаре – "The music is round'n'round"[1], и сели. Что ты тут делаешь так рано, спросил я, и она сказала, Ты разве не знаешь, я теперь пою в "Тысяча девятьсот", первой солисткой, главнее нет, дорогой, и не важно, что скажут, важно, сколько платят, от "Сьерры" я уже начала уставать, а здесь я в центре событий, могу смыться сюда или в "Сэн Жон" или в "Грот" в перерыве между шоу, вот как сейчас, йондерстэн? Да, да, понимаю, Куба, ты теперь центр моего хаоса, подумал я, ей не сказал, но она и так догадалась, потому что я сжимал одну ее грудь в ультрафиолетовом мраке, где рубашки выглядят как простыни бледного привидения, а лица лиловы или не видны или видны восковыми масками, зависит от цвета, от расы, от выпитого, и где люди перетекают от столика к столику и пересекают пустынный теперь танцпол и оказываются то тут, то там, и тут и там они занимаются тем же, что называется заниматься любовью, точнее, бьются, вот куда лучшее слово, потому что в каждой сцепке ты убиваешь любовь, пока не остается голый секс, и эти перемещения боком от столика к столику, перемена компании, но не должности, и вдруг я подумал, что мы плаваем в аквариуме, все, и я тоже, а мне-то казалось, я мнил, я позволял себе считать, что лишь другие – аквариумные рыбы, и вдруг все мы оказались рыбами, и я решил погрузиться в глотку Кубы, между грудей, выглядывающих из блузки у небритой, подсмотренной у Сильваны Мангано или Софи Лорен или любой другой итальянской киноактрисы, подмышки, и там я плавал, нырял, жил своей жизнью и ощущал себя команданте Кусто в ночных водах.

Потом я поднял взгляд и увидел огромную рыбу, галеон, плывущий в глубине, подводную лодку из плоти, которая остановилась, не протаранив мой столик и не пустив его на поверхность. Привет, мальчик, сказал голос, тяжелый и суровый и такой же затопленный ромом, как мой. Это была Звезда, и я вспомнил, как Витор Перла, земля ему пухом, нет,

1. "Музыка снова и снова" (*англ.*).

он не умер, просто врач прописал ему спать на мягком или однажды он вообще не проснется, сказал мне, что Звезда — Черный Кит, и он знал, что говорил, видно, и ему однажды ночью она явилась, как мне сейчас, и я сказал, Здорово, Эстрелья, не знаю, само с языка слетело или нарочно сказал, только она закачалась, накрыла столик рукой, как скатертью, устоялась и сказала мне, как всегда, Звезда звезда звезда, я было подумал, что она настраивает микрофон у себя в груди, но на самом деле она меня исправляла, и снисходительно отвечал, Да, единственная Звезда, и она расхохоталась громовым смехом, который разом прекратил все перетекания от столика к столику и, кажется, даже проигрыватель умолк на полуноте, и, насмеявшись вволю, ушла, и, должен заметить, они с Кубой не обменялись ни словом, они вообще друг с другом не разговаривали, должно быть, певица, поющая без музыки, никогда не удостоит словом певицу, все пение которой и есть музыка, или скорее музыка, чем пение, и прошу прощения у ее друзей, ведь они и мои друзья тоже, но Куба напоминает мне Ольгу Гильотину, кубинскую певицу, любимую людьми, любящими искусственные цветы, атласные платья и мебель с синтетической обивкой: мне Куба нравится по другим причинам, не из-за голоса, не из-за голоса, не совсем из-за голоса, по причинам, которые можно щупать и нюхать и оглядывать, а такого не проделаешь с голосом, кроме как с одним, пожалуй, с голосом Звезды, заключенным насмешкой природы в плотско-водно-жировой вырост. По-твоему, я все еще несправедлив, Алекс Байер, она же Алексис Смит?

Оркестр уже снова играл что-то танцевальное, и я крутился, спотыкался о музыку, и голос в моих объятиях говорил, подхихикивая, Ты совсем улетел, и я присмотрелся к ней и увидел, что это Иренита, и спросил себя, куда девалась Куба, но не спросил, а как получилось, что я танцую с Иренитой, И-ре-ни-той, ее зовут Иренита, Ирена, если угодно, и — никак иначе, и — никаких союзов, ибо я, как Швейцария, окружен союзными державами, и не кто иной, как Иренита, говорил мне, Ты падаешь, и действительно, я убедился в этом в тот момент, когда говорил себе, Она вышла из-под стола, точно, она вышла оттуда, сидела под столом, она легко там помещается, стоп, помещается? не такая уж она и мелкая, с чего это я решил, мне до плеча будет, и тело отличное, может, бедра или та часть их, что видна, не так идеальны, как зубы или та часть их, что видна, надеюсь, она не пригласит меня к себе посмеяться вместе, не хочу видеть задворки ее бедер, видел уже задворки ее зубов, смеясь, она показывала дырку от выдернутого зуба, но тело было самое что ни на есть красивое и

ладное, а на лице наслаждение, и лицо было зеркалом тела, и я позабыл о Кубе совершенно полностью абсолютно. Но о Звезде забыть не смог, потому что вдруг у входа в клуб поднялся страшный гвалт, и все понеслись туда, и мы тоже понеслись. На диване у входа, рядом с дверью, где темнее всего, громадная темная тень билась и рычала и падала на пол, а люди вновь аккуратно заваливали ее на диван, это была пьяная в стельку Звезда, у которой случился приступ отчаяния и ярости, она рыдала и кричала, я подошел и споткнулся о ее башмак, валявшийся на полу, и упал на нее, а она загребла меня своими дорическими колоннами и прижала к себе и плакала и обнимала и говорила, Ох, миленький, как больно, как больно, а я подумал, у нее где-то болит, спросил, а она опять, как больно, как же больно, а я снова, что болит, а она мне, Ох, родной, помер он у меня, помер, она рыдала и не говорила, кто у нее помер, и я высвободился и встал, и тут она выкрикнула, Сынушка мой, и много раз подряд повторила сынушка мой и напоследок Помер он у меня и рухнула на пол то ли в обмороке, то ли замертво, но на самом деле просто заснула, потому что немедленно захрапела так же громко, как кричала, и я отошел от всех, кто стоял там, пытаясь вновь поднять ее на диван, толкнул дверь и был таков.

Я прошелся по всей Инфанте и уже у 23-й улицы повстречал ночного продавца кофе, который всегда там ходит, он предложил мне чашечку, и я ответил, Нет, спасибо, я за рулем, я и вправду не хотел кофе, потому что мне хотелось не трезветь, шагать, не трезветь и жить, не трезветь, а это все равно что не прозреть. И, раз уж я не хотел чашечку, я выпил три чашечки кофе и разговорился с кофейником, он сказал, что работает каждую ночь с одиннадцати вечера до семи утра по всей Рампе, я спросил, а сколько платят, оказалось, семьдесят пять песо в месяц, сколько бы ни продал, а он каждый день, точнее, каждую ночь, продает сто—сто пятьдесят чашек, С этого, сказал он, похлопывая лилипутской ручкой по великану-термосу, в месяц накапывает около трехсот песо, и притом я не единственный продавец, и все идет хозяину. Не знаю, что ответил ему, потому что я пил уже не кофе, а ром на скалах, и не у моря, как вы можете подумать, а за стойкой, и вдруг решил позвонить Магалене, и уже в кабине вспомнил, что у меня нет ее телефона, и тут же увидел целую телефонную книгу, нацарапанную на стенах, и выбрал номер, все равно уже монетку кинул, набрал и ждал, пока шли и шли гудки, и в конце концов послышался очень слабый, утомленный мужской голос, и я спросил, Это Ольга Гильот? и мужчина ответил своим безголосым голосом, Нет, нет, сень-

ор, а я спросил, Кто это говорит, ее сестра? и тогда он сказал, Слушайте, а я, А-а-а, так это ты, Ольга, и он повторил, Слушайте, вы вообще знаете, который час, и я послал его и повесил трубку и взял вилку и принялся осторожно резать стейк и услышал за спиной музыку, пела девушка, растягивая слова, это была королева музыкального саспенса Наталья Гут(ьеррес ее настоящая фамилия), и я сообразил, что нахожусь в клубе "21" и ем стейк, а у меня есть привычка иногда за едой вздергивать правую руку, чтобы манжет рубашки не цеплялся за рукав пиджака, а сползал назад, и, когда я поднял руку, меня ослепил прожектор, и я услышал свое имя, встал, мне аплодировали, много народу, и свет над моим лицом погас и переметнулся на несколько столиков дальше, и выкрикнули чье-то еще имя, и стейк был тот же, а вот кабаре другое, я сидел в "Тропикане", но мало того, что я не знаю, как туда попал, пешком, на машине, или меня привезли, я даже не представляю, было ли это в ту же ночь или нет, а Эмси все представляет собравшихся, словно каких-нибудь знаменитостей, где-то в мире, должно быть, затерялся объект этой пародии, думаю, в Голливуде, и это слово мне сложно уже не то что произнести, но и просто подумать о нем, и я выпадаю в пространство между столиками и, ведомый капитаном официантов, оказываюсь во дворике и перед уходом отдаю ему честь.

Я возвращаюсь в город и от свежего ночного воздуха начинаю узнавать улицы и доезжаю до Рампы, до конца, сворачиваю на Инфанту и паркуюсь у "Лас-Вегаса", а там закрыто и на входе двое полицейских, спрашиваю, говорят, вышел скандал, и просят меня идти своей дорогой, строго, а я говорю, я журналист, и мне вежливо объясняют, что арестовали Лало Вегаса, владельца, — выяснилось, что он наркобарон, и я спрашиваю у одного полицейского, Все кончено? а он смеется и отвечает, Журналист, будь другом, не создавай мне проблем, а я ему, да без проблем, и иду своей дорогой, к перекрестку Инфанты и Гумбольдта, пешком, и прохожу мимо темного переулка, а в переулке гигиенические мусорные бачки, поставленные Службой здравоохранения, и я слышу, что из одного бачка несется песня, и брожу между ними, чтобы выяснить, какой именно бачок поющий, и представить его достопочтенной публике, обхожу один, второй, третий, и понимаю, медовый голос льется с земли, из-под объедков, грязных бумажек и старых газет, опровергающих чистоплюйскую кличку этой помойки, и вижу, под газетами на тротуаре решетка, выход вентиляционной трубы какого-то заведения, которое, наверное, внизу, под улицей или в подвале или в

жерле музыкального круга ада, я слышу пианино и удары тарелок и медленное прилипчивое влажное болеро и аплодисменты и другую музыку и другую песню, я стою и слушаю и чувствую, как слова и музыка и ритм зацепляются за низ моих брюк и проникают в меня, и, когда музыка смолкла, я уже знал, что через эту решетку выходит горячий воздух, гонимый кондиционером из кабаре "Тысяча девятьсот", и я заворачиваю за угол и спускаюсь по красной лестнице: стены выкрашены в красный, ступени застланы красными коврами, на перилах красный бархат, я окунаюсь в музыку и звон бокалов и запах алкоголя, дыма и пота и в разноцветные огни и в толпу и слышу знаменитый финал этого болеро, Огни, бокалы, поцелуи, осталась в прошлом ночь любви, прощай, прощай, прощай, это самая известная песня Кубы Венегас, я вижу, как она кланяется, элегантная, ослепительная, с головы до ног в небесно-голубом, и снова кланяется и показывает большие полукружья грудей, похожие на крышки волшебных горшков, в которых томится единственное блюдо, превращающее мужчин в богов, амброзия секса, и я рад, что она кланяется, улыбается, изгибает свое невероятное тело и откидывает назад красивую голову и не поет, потому что лучше, гораздо лучше видеть Кубу, чем слышать, лучше потому, что видевший ее способен любить, но тот, кто слышал и слушал и знает ее, уже не сможет полюбить ее никогда.

Она пела болеро

Сейчас, когда идет дождь, когда сквозь ливень за окнами редакции город как будто теряется в дымке, когда город закутан в вертикальный туман, когда льет дождь, я вспоминаю Звезду, ибо дождь стирает город, но не может стереть воспоминание, а я помню апогей Звезды и помню, когда она погасла и где и как. Я уже не хожу по найтклубсам, как говорила Звезда, потому что цензуру сняли и меня перевели из отдела досуга в политическое обозрение, теперь я только и делаю, что снимаю задержанных, бомбы, детонаторы, трупы, оставленные лежать всем в назидание, как будто покойники могут остановить какое-то другое время, кроме своего собственного, и я снова на посту, но пост этот печален.

Я долго не видел Звезду, точно не знаю сколько, и ничего о ней не знал, пока не наткнулся в газете на анонс ее дебюта в "Капри", и даже не представляю, как все количество ее величества совершило такой качественный скачок. Кто-то рассказывал, будто американец-импресарио услышал ее в "Лас-

Вегасе" или в баре "Селесте" или на углу О и 23-й и подписал с ней контракт, не знаю, короче, я увидел ее имя в газете и перечитал два раза, сначала не поверил, а когда убедился, то по-настоящему обрадовался: так значит, Звезда, наконец, взошла, сказал я себе, и меня напугало то, что ее вечная уверенность оказалась пророческой, мне всегда не по себе от людей, превращающих свою судьбу в личные убеждения, отрицающих удачу, совпадения и сам рок и одновременно исполненных такого глубокого знания и веры в себя, что это не может быть ничем иным, кроме предназначения свыше, и теперь я видел в ней не только физическое чудовище, но и метафизического монстра: Звезда была Лютером кубинской музыки и всегда оставалась непоколебима, как будто в музыке, хоть она не умела ни читать, ни писать, заключались ее линованные священные письмена.

В тот вечер я смылся из редакции и пошел на премьеру. Мне рассказывали, что на репетициях она нервничала, сначала являлась как штык, а потом прогуляла пару важных прогонов, ей вычли из гонорара и чуть было вообще не выкинули из программы, и выкинули бы, если бы не угроханные на нее деньги, и еще отказывалась от оркестра, да прослушала, когда ей зачитывали контракт, тот пункт, в котором черным по белому сказано: она должна идти навстречу всем требованиям работодателя, и был еще отдельный подпункт про использование партитур и сопровождения, но первого слова она не знала, а второе явно от нее ускользнуло, потому что под контрактом, рядом с подписями владельцев отеля и импресарио, стоял жирный крест, ее личная роспись, так что пришлось петь с оркестром. Это мне поведал Эрибо, он бонгосеро в "Капри" и должен был играть с ней; он знал, что у меня к Звезде есть интерес, а в редакцию пришел извиниться и загладить вину за один свой поступок — обернись тогда дело чуть похуже, и я не рассказывал бы вам сейчас о Звезде, я вообще никогда бы уже ничего не рассказывал. Я шел из "Хилтона" в "Пигаль" и на переходе через улицу Н увидел под соснами у парковки, рядом с небоскребом общества "Ретиро медико", Эрибо, разговаривающего с одним из американцев, которые играют в "Сент-Джоне", а именно пианистом, и они не просто разговаривали, а спорили, и, поздоровавшись, я заметил, что вид у американца кислый, и Эрибо отвел меня в сторонку и спросил, Ты по-английски как? говорю, Ну так, пару слов могу, а он, Слушай, тут у моего друга проблема вышла, и потащил меня к американцу и представил, ситуация странноватая, а сам ему по-английски говорит, мол, вот он о тебе позаботится, поворачивается ко мне и спрашивает, Ты

же на машине, а я, да, на машине, а он, Окажи мне услугу, найди ему врача, я, Зачем, а он, Ему надо укол сделать, у него боли жуткие, он играть не может, а ему через полчаса на сцену, я глянул на американца, по лицу было заметно, что боль точно жуткая, я спросил, А что с ним, а Эрибо, Да ничего, болит у него, будь другом, выручи, он хороший мужик, а то мне выступать пора, первое шоу уже закончилось, повернулся к американцу, разъяснил что и как, сказал мне, Ну давай, пока, и убежал.

Мы ехали, и я соображал, где взять врача; такого, который уколол бы сидящего на героине наркомана, и днем-то не найдешь, не то что ночью, а американец на каждом ухабе и на каждом повороте стонал и раз даже вскрикнул от боли. Я попытался разузнать, где болит, он сказал, что вроде в заду, и я было подумал, очередной извращенец, но тут он объяснил, что просто геморрой, я говорю, давай отвезу в больницу, тут недалеко, но он все талдычил, что ему нужен только укол обезболивающего, как рукой все снимет, а сам корчился на сидении и плакал, и я, смотревший "Человека с золотой рукой", ни капельки не сомневался, отчего у него боли. Тут я вспомнил, что один мой приятель-врач живет в высотке "Пасео", рванул к нему и разбудил. Он напугался, подумал, я ему привез огнестрельное ранение или террориста, подорвавшегося на собственной бомбе, или за которым охотится разведка, но я заверил, что ни во что такое не лезу, политикой не интересуюсь и живого революционера-то не видел, кроме как на фокусном расстоянии два пятьдесят, и тогда он согласился осмотреть американца, велел ехать в его частный кабинет, дал адрес, а сам он за нами следом. Мы подъехали туда, а американец уже отключился, и, вот удача-то, как раз в тот момент, когда я пытался привести его в чувство, чтобы втащить в дом и усадить на лестнице ждать врача, мимо проходил патрульный. Он подошел и спросил, что случилось, я ответил, что вот мой друг, пианист, приболел. А что с ним, спрашивает, отвечаю, почечуй, а он повторил, Почечуй, Да, говорю, почечуй, тогда он усомнился еще сильнее, чем я усомнился, и говорит, А он часом не из этих, и сделал опасный жест, а я, Да нет, что вы, он музыкант, и тут мой пассажир очнулся, я сказал полицейскому, что сейчас поведу его в дом, а американцу сказал, чтобы старался идти прямо, чтобы не вызывать подозрений, а полицейский явно что-то понял, потому что взялся нас проводить, и я все еще помню, как скрипнула решетка, когда мы вошли в тихий дворик, и как лунный свет заливал карликовую пальму в саду и холодные плетеные кресла и то, как странно смотрелись мы вместе, сидя на той террасе

в Ведадо, под утро, – американец, патрульный и я. Наконец, подъехал врач, включил свет в парадной, увидел полицейского, полумертвого пианиста и полуживого от страха меня, и лицо у него стало такое, какое, наверное, было у Христа, когда тот ощутил поцелуй Иуды и увидел у него за спиной свору римских ищеек. Мы вошли в кабинет, и полицейский за нами, врач уложил пианиста на стол и велел мне подождать снаружи, а полицейский остался и, должно быть, тщательно осмотрел зад американца, потому что остался доволен увиденным, а врач подозвал меня и сказал, Этот малый совсем плох, а я вижу, тот спит, а врач, Сейчас я ему сделал укол, но у него ущемленный геморрой, надо срочно оперировать, и я не мог опомниться от изумления, до того мне повезло: я выиграл по самому пропащему билету. Я рассказал, кто этот американец и где я его подобрал, и врач велел мне ехать, а он отвезет его в свою клинику, тут неподалеку, и все сделает, проводил меня к выходу, и я поблагодарил его и патрульного, который отправился дежурить дальше.

В "Капри" народу было как всегда, ну, может, чуть побольше, все-таки пятница и премьера, но мне достался хороший столик. Я пришел с Иренитой, она всегда хотела погреться в лучах славы, пусть даже чужой и ненавистной, мы сели и стали поджидать тот звездный миг, когда Звезда взойдет в музыкальный зенит сцены, я поглядывал по сторонам и наблюдал женщин в атласных платьях и мужчин такого вида, что сразу становилось ясно, что они носят кальсоны, и старух, которые, должно быть, приходят в восторг от искусственных цветов. Зазвучала барабанная дробь, и ведущий с удовольствием представил достопочтенной публике открытие века, самую гениальную кубинскую певицу после Риты Монтанер, единственную в мире, способную сравниться с величайшими из великих международных звезд, такими, как Элла Фитцджеральд и Катина Раньери и Либертад Ламарк, месиво на любой вкус, но неудобоваримое. Свет погас, и зенитный прожектор пробил белую дыру на фиолетовом занавесе в глубине сцены, и из его складок выпростались ищущие выхода колбасные пальцы, а за ними ляжка, в которой с трудом угадывалась рука, а за рукой следовала Звезда с маленьким черным микрофоном в ладони, который, словно наперсток, терялся в колодце жира, и, наконец, она вышла вся: она пела "Бессонную ночь" и двигалась к круглому черному столику и стульчику рядом, Звезда направлялась к этому намеку на кафе-шантан, спотыкаясь о подол длинного серебристого платья, а ее негритянская шевелюра обернулась прической, которую и Помпадур сочла бы излишеством, и дошла и села и

все они вместе, стол, стул и Звезда, чуть не загремели на пол, но она продолжала петь как ни в чем не бывало, заглушая оркестр, беря иногда свои прежние высоты, наполняя своим непостижимым голосом огромный зал, и на миг я забыл о ее странном макияже, о ее лице, уже не уродливом, а гротескном, там, в вышине: лиловом, с пухлыми, накрашенными ярко-алым губами и все теми же выщипанными и заново нарисованными, прямыми и тоненькими бровями, которые никогда было не разглядеть во тьме "Лас-Вегаса". Я подумал мимоходом, что Алекс Байер в этот великий миг, наверное, на четырнадцатом небе, и остался до конца — из солидарности, любопытства и жалости. Естественно, никому не понравилось, хотя была клака, и они аплодировали, как безумные, я решил, что половина — приятели Звезды, а вторая половина — служащие отеля или нанятые специально или те, кого бесплатно пустили.

После шоу мы пошли поздравить ее, и, разумеется, она не пустила Иренту в гримерную, на двери которой красовалась большая серебряная звезда с замаранными клеем краями: я хорошо запомнил, пока дожидался, чтобы Звезда — в последнюю очередь — меня приняла. Я вошел, гримерная утопала в цветах и всевозможных гомиках, клиентура "Сен-Мишеля", и два мулатика причесывали ее и помогали переодеться. Я поздравил ее, сказал, как мне понравилось и как она замечательно смотрелась, и она протянула мне левую руку, как Папа Римский, я пожал ее, она улыбнулась уголком рта и ничего не сказала, ничегошеньки: ни слова, только улыбалась загадочно и смотрелась в зеркало и требовала от своих прислужников почтительного внимания жестами, исполненными тщеславия, которое, как ее голос, как ее руки, как вся она, было просто чудовищным. Я, как мог, достойно убрался из гримерной, сказал, что еще зайду другим вечером, а то сегодня она устала и перенервничала, и она загадочно улыбнулась мне, будто поставила точку. Я знаю, что она прижилась в "Капри", а потом стала петь в "Сент-Джоне" под гитару и там действительно прославилась и записала пластинку, я купил и слушал, а еще позже поехала в Сан-Хуан и в Каракас и в Мехико и повсюду ее голос гремел. В Мексику она отправилась, наплевав на предостережение личного врача о том, что высота губительна для ее сердца, несмотря ни на что поехала и жила там, пока не переела как-то за ужином и утром уже валялась с несварением, позвонила врачу, а несварение перетекло в сердечный приступ, и три дня она пролежала в кислородной камере, а на четвертый умерла, и между мексиканскими и кубинскими импресарио завязалась

тяжба, кто возьмет на себя расходы по перевозке трупа на Кубу для захоронения, хотели послать обычным грузом, но в авиакомпании сказали, что гроб — никакой не обычный груз, а форс-мажорная транспортировка, и тогда решили положить ее в ящик с сухим льдом и везти морем, как возят омаров в Майами, но ее верные прислужники встали грудью, возмущенные этим последним оскорблением, и в конце концов ее оставили в Мексике, и там она похоронена. Не знаю, правда последняя история или вранье, точно можно сказать, только что она умерла и скоро никто и не вспомнит о ней, а когда я познакомился с ней, она была жива, а теперь от этого чудища в человечьем обличье, этого исполинского биения жизни, этой необычайной личности остался лишь скелет, такой же, как сотни, тысячи, миллионы поддельных и настоящих скелетов, населяющих страну скелетов Мексику, черви напировались на всю жизнь, триста пятьдесят фунтов оставила она им в наследство, и — да, правда, отправилась в забвение, то есть ко всем чертям собачьим, и только и осталось, что средненькая пластинка с пошлой безвкусной цветной обложкой, на которой самая страшная женщина в мире с закрытыми глазами подносит микрофон к разинутому рту, к губам печеночного цвета, и хотя все, кто ее знал, понимают, что это не она, определенно это не Звезда, и неплохой голос в отвратительной записи — не ее великолепный голос, ничего больше нам не осталось, и через полгода или через год, когда все вволю назабавятся над обложкой, над ее ртом и металлическим членом, через два года ее позабудут, вот что ужаснее всего; единственное, что я ненавижу всем сердцем, — это забвение.

Но даже я ничего не могу поделать, потому что жизнь продолжается. Незадолго до того, как меня перевели, я пошел в "Лас-Вегас", вновь открытый и с новым шоу и компашкой и теми же завсегдатаями, проводящими там вечера, ночи и утра, и пели две новые девочки, хорошенькие негритяночки, без аккомпанемента, и я задумался о Звезде и ее музыкальной революции и об этом продолжении ее стиля, пережившем человека и голос, а эти две, под названием "Капеллы", поют отлично и имеют успех, и мы с моим приятелем-критиком Рине Леалем взялись отвезти их домой, и по дороге, прямо на углу Агуадульсе, пока стояли на красном, заметили паренька, играющего на гитаре, видно было, что он из простых, любит музыку и сам хочет играть, Рине уговорил меня остановиться и выйти из машины под мелкий майский дождик и зайти в бар, он же магазинчик, где сидел этот паренек, я представил Капелл и сказал гитаристу, что они без ума от му-

зыки и обожают петь, но только дома, в душе, а под музыку боятся, и этот скромный парень очень наивно и по-доброму сказал, Попробуйте, попробуйте, не стесняйтесь, я подыграю, а ошибетесь, так я подхвачу, подстроюсь, и снова повторил, Давайте, не смущайтесь, и Капеллы спели с ним, и он аккомпанировал так здорово, как только мог, думаю, наши две черные красавицы никогда не пели так прекрасно, и мы с Ринелеалем захлопали, и продавец, и хозяин, и все, кто там был, тоже захлопали, и мы бегом понеслись под уже не мелким дождиной к машине, и гитарист прокричал нам вслед, Не надо стесняться, вы отлично поете, далеко можете пойти, если захотите, и мы доехали до их дома и сидели в машине, пока не прояснилось, но и когда дождь прошел, мы все сидели и разговаривали и смеялись, и наконец в машине повисла уютная тишина, и мы ясно услышали с улицы стук в какую-то дверь, и Капеллы подумали, что это их мать так зовет, удивились, потому что их мама Классная, сказала одна, мы затихли, и опять кто-то постучал, мы вылезли из машины и пошли проводить их до двери, мама спала, а больше там никто не жил, и весь квартал спал в такой час, нам стало совсем странно, и Капеллы завели разговор о покойниках и привидениях, и Рине немножко пожонглировал словами, рассказал про бустрофантомы, и я сказал, что поеду, надо пораньше лечь, и мы с Рине вернулись в Гавану, и я думал о Звезде, но ничего не сказал, и уже в центре, на Рампе мы остановились выпить кофе и повстречали Иреniту с безымянной подругой, выходящих из "Закутка Эрнандо", и позвали их в "Лас-Вегас", где уже закончилось шоу и компашка и все на свете, только играл проигрыватель, посидели полчаса, пили, разговаривали, смеялись, слушали пластинки, а потом, уже почти на рассвете, увезли их в один отель на пляже.

Комментарии

С. 12. *Улица Муралья* — центральная улица бывшего еврейского квартала в Старой Гаване, известная своими лавками и магазинами.

С. 14. *Бартоломе де Лас Касас* (предп. 1484—1566) — испанский священник-доминиканец, богослов, хронист Конкисты, известный гуманным отношением к порабощенным аборигенам-индейцам. Выступил с предложением ввозить рабов из Африки, дабы облегчить участь индейцев.

С. 14....*ежевечерний выстрел из пушки крепости Кабанья*... — В XVIII веке ежевечерний выстрел из пушки с одного из кораблей в гавани Гава-

ны означал, что городские ворота и вход в порт закрываются на ночь. Со временем церемония потеряла практический смысл, но сохранилась как исторический аттракцион.

С. 15. *Румба* — общее название нескольких афро-кубинских направлений музыки и танца самого разнообразного темпа. Может совершенно не походить на румбу спортивной бальной программы.

С. 16. *Агустин* — имеется в виду Агустин Лара (1900—1970) — мексиканский певец и композитор, сочинявший, в основном, болеро.

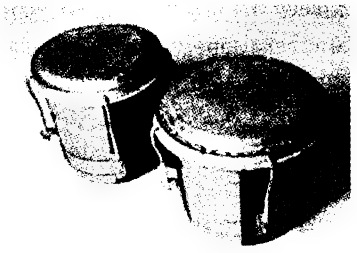
С. 17. *Радиоцентр* — один из центров общественной жизни района Ведадо, расположенный на участке 23-й улицы, известном как Рампа. Здание Радиоцентра, выстроенное в 1950-х годах, являлось и является штаб-квартирой кубинского телевидения и радио. За основу проекта был взят нью-йоркский "Радио Сити". В Радиоцентре расположен один из самых знаменитых гаванских кинотеатров — "Яра".

С. 18. *Рампа* — участок 23-й улицы района Ведадо от Малекона до улицы Л. На Рампе или соседних улицах расположено большинство заведений и учреждениий, упоминаемых в романе, в частности, Радиоцентр, отель "Насиональ", кабаре "Лас-Вегас" и т. д.

С. 19. *Полифемовы овцы* — упоминающиеся в "Одиссее" стада циклопа Полифема, пленившего Одиссея и его спутников. Зависимость от некоей чудовищной сущности — единственное основание для сравнения, сделанного Алексом Байером.

С. 19. *"Энканто"* — основанный в 1888-м и сгоревший (предположительно, это был акт саботажа перед нападением на Плайя-Хирон) в 1961 году универмаг в Гаване на углу улиц Гальяно и Сан-Рафаэль, считавшийся в 1950-х годах одним из лучших в мире. Многие голливудские звезды, посещавшие остров в описываемую эпоху, совершали там покупки.

С. 20. *Марианао* — пляж в районе Марианао на западе Гаваны, известный, в частности, музыкальными клубами.

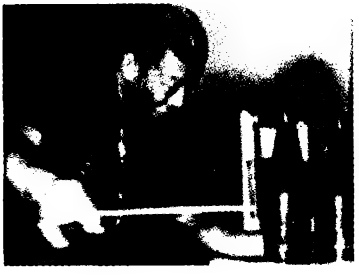


С. 22. *Бонго* — по выражению кубинского этнографа и музыковеда Фернандо Ортиса, "самый ценный результат эволюции парных барабанов в афрокубинской музыке". Получили распространение на волне популярности сона-монтуно (см. комм. к с. 32) начиная с 1920-х годов.

С. 22. *Тумба* — крупный высокий барабан конической формы, по которому ударяют пальцами.

С. 22. *Пайла* — род барабана, синоним ударных вообще.

С. 22. *Остров Пинос* — крупный остров в 100 километрах к югу от Кубы, с 1978 года носит название Хувентуд.



С. 24. *Чори* (иначе Эль Чори, настоящее имя — Сильвано Шуэг Эчеваррия, 1900—1974) — знаменитый кубинский музыкант, игравший в барах и кабаре на пляже Марианао. Первое же выступление недавно подавшегося из Сантьяго-де-Куба в столицу самоучки стало легендой: "Черный музыкант, который величал себя Чорисера, странного и таинственного вида — с красным платком и деревянным крестом на шее — попросил несколько пивных бутылок, наполнил водой до разного уровня, расставил на столе, издал леденящий душу вопль, выпучил глаза, высунул язык и принялся палочками выбивать странные, потаенные звуки из вереницы бутылок, звучавших, как маримба" (Рафаэль Лам "Чори, король тимбалес с пляжа Марианао", http://www.granma.cu/ESPANOL/2007/ septiembre/vier28/El-Chori-rey-del-timbal-en-la-Playa-de-Marianao.html). Голос Чори, по свидетельствам, был необыкновенного тембра, густой, глубокий и хриплый, будто доносился из сельвы, а манера выступлений — гротескной и непредсказуемой; кроме тимбалес и бутылок, Чори играл, к примеру, на клаксонах и сковородках. В разное время услышать его приезжали Э. Хемингуэй, Марлон Брандо, Эррол Флинн, Гэри Купер, Агустин Лара и т. д. Брандо, по легенде, предложил ему переехать в Голливуд и даже довез до аэропорта, но там Чори отошел "на минутку выпить кофе" и пропал: "Ни по воздуху, ни по воде никуда не поеду" — объявил он, оказавшись в своем баре. Несколько раньше Мигелито Вальдес устроил его на работу в первоклассное кабаре "Сан-Суси", где для выступлений его одели во фрак, но вскоре Чори не выдержал и вернулся в Марианао. Кроме того, Чори был известен тем, что, гуляя по го-

роду, писал мелом на стенах свое имя, таким образом заявляя о себе. Вполне вероятно, что персонаж Звезды может соотноситься с фигурой Чори.

С. 24. *Дайкири* — традиционный кубинский коктейль из белого рома, сока лимона или лайма, сахара и большого количества измельченного льда.

С. 26. *Бонгосеро* — музыкант, играющий на бонго.

С. 29. *Артуро де Кордова* (1908—1973) — мексиканский актер.

С. 29. *Фрэнк Бак* (1883—1950) — американский охотник, собиратель диких животных, писатель, режиссер и актер. Совершил множество экспедиций, из которых привозил живых экзотических зверей и птиц; о своей работе писал и снимал фильмы.

С. 29. *Финеас Барнум* (1810—1891) — американский шоумен, владелец знаменитого цирка и "шоу уродов".

С. 29. *Рине Леаль* (1930—1996) — кубинский театровед, критик и режиссер, автор фундаментальных трудов по истории кубинского театра. Коллега Г. Кабреры Инфанте по работе в "Картелес", "Революсьон" и Кубинской Синематеке.

С. 29. *Бустрофедон* — "говорящая фамилия". Бустрофедон (от др.-греч. βοῦς — бык и στρέφω — поворачиваю) — способ письма, при котором направление письма чередуется в зависимости от четности строки, то есть если первая строка пишется справа налево, то вторая — слева направо, третья — снова справа налево и т. д., как бы изображая путь быка, идущего за плугом. Бустрофедон встречается в памятниках лувийского, южноаравийского, этрусского, греческого и др. письма.

С. 29. *Пилото и Вера* — Хиральдо Пилото и Альберто Вера, популярный в 1950—1960-х годах дуэт композиторов и исполнителей. Пилото и Вера работали вместе с 1949 года и до трагической гибели Хиральдо Пилото в авиакатастрофе в 1967 году. Альберто Вера поныне занимает пост Генерального директора отдела музыки Кубинского института радио и телевидения. Упоминающаяся в романе "Долгожданная встреча" (с. 39) — одна из самых известных написанных дуэтом композиций.

С. 29. *Франэмилио* (Франк Эмилио Флинн, 1921—2001) — кубинский джазовый пианист, в 1940—1950-е годы игравший в нескольких наиболее влиятельных оркестрах столицы, прежде всего в жанре "filin" (искаж. англ. "feeling"). В 1990-е обрел международную известность, выступал в Линкольн-центре в Нью-Йорке, преподавал в Калифорнийском университете. Полностью ослеп еще подростком.

С. 29. *Хуан Бланко* (1919—2008) — кубинский композитор, один из первых представителей электронной музыки на Кубе.

С. 30. *Джессе Фернандес* (1925—1986) — кубинский фотограф и художник, эмигрировал вскоре после революции. Автор, в частности, знаменитых портретов многих латиноамериканских писателей.

С. 31. *Годзилла* — гигантский ящер, появившийся как результат мутаций после ядерных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, персонаж кинокартин, мультфильмов и комиксов. Придуман в 1954 году Томоюки Танака. Ко времени действия романа вышли уже два фильма о Годзилле.

С. 31. *Нат Кинг Коул* (1919—1965) — американский джазовый музыкант и певец.

С. 31. *Александр фон Гумбольдт* (1769—1859) — немецкий ученый, географ и биолог, на рубеже XIX—XX веков совершивший путешествие по Латинской Америке, которое принято называть "вторым открытием Америки" в связи с важностью проведенных исследований и сделанных открытий. На Кубе, где Гумбольдт пробыл несколько месяцев, его именем названы многие объекты.

С. 31. *"...сутану ордена обутых кармелиток..."* — Орден босых кармелитов — монашеский орден, образовавшийся в XVI веке в рамках нищенствующего ордена Кармелитов, что было связано с деятельностью испанских монахов и поэтов-мистиков св. Терезы Авильской и св. Хуана де ла Крус. Сутана Кармелитов — темно-коричневого цвета.

С. 32. *Джон Хьюстон* (1906—1987) — американский режиссер (около 50 картин), сценарист и актер. В 1956 году снял по роману Германа Мелвилла фильм "Моби Дик".

С. 32. *"...так же взглянула Мобидита на Грегори Ахава..."* — В фильме Джона Хьюстона капитана Ахава сыграл Грегори Пек.

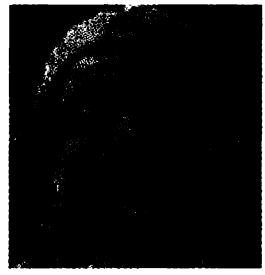
С. 32. *Луи Дагер* (1787—1851) — французский художник и ученый, один из создателей фотографии (дагерротипии).

С. 32. *Сон* — один из наиболее ранних стилей народной кубинской музыки, происходящий, как и многие другие, из Орьенте, и известный уже во времена войны за независимость.

С. 32. *"Сьенфуегос"* и, далее, *"Санта-Исабель-де-Лас-Лахас"* — знаменитые соны Бени Море (см. комм. к с. 33), посвященные его, соответственно, "самому любимому" (как поется в этом соне) и родному городам. Сьенфуегос — крупный город на южном побережье Кубы. Санта-Исабель-де-Лас-Лахас — округ и городок в провинции Лас-Вильяс.

С. 32. *Монтуно* — первоначально: припев, исполняемый перекликающимися солистом и хором, в традиционном соне. Позднее сложился музыкальный стиль, называемый, собственно, сон-монтуно.

С. 33. *Жозеф Нисефор Ньепс* (1765—1833) — французский исследователь, изобретатель фотографии.



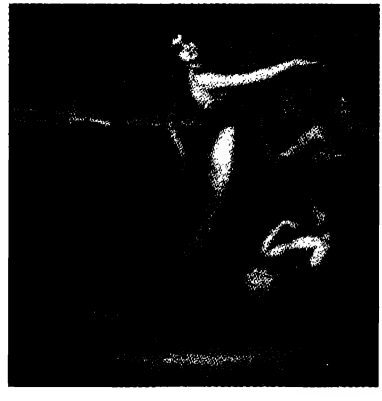
С. 33. *Бени Море* (1919—1963) — один из величайших кубинских вокалистов, исполнитель всех жанров кубинской музыки и легендарная личность.

С. 34. *Ласло Мохой-Надь* (1895—1946) — венгерский художник-авангардист, теоретик фото- и киноискусства.

С. 35. *Эфеб* — в древнегреческом обществе юноша, достигший возраста, когда он обретал все права гражданина (16 лет, в Афинах — 18).

С. 35. *Роландо Агило* (по прозвищу — "Русский", 1931—2007) — кубинский джазовый музыкант, трубач, руководивший в 1950-е годы собственным оркестром. Играл в оркестре "Тропиканы" на кубинском выступлении Ната Кинга Коула.

С. 35. *"Подруги"* (1955) — фильм Микеланджело Антониони, поставленный по роману Чезаре Павезе. Работая кинокритиком в журнале "Кателес", Кабрера Инфанте посвятил "Подругам" восторженную статью.

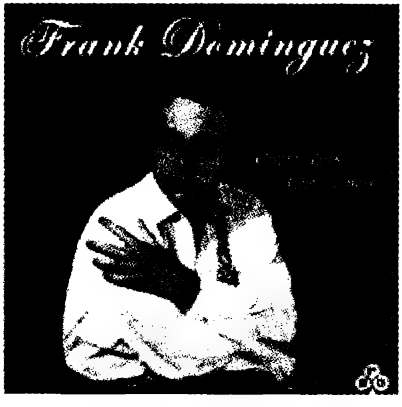


С. 35. *Хулио Ромеро де Торрес* (1874—1930) — испанский художник родом из Кордовы, известный прежде всего женскими портретами. Создал ставший классическим образ андалусийской красавицы.

С. 36. *Элена Бурке* (1928—2002) — кубинская исполнительница болеро, в 1940-х начала работать на радио, затем выступала в одном квартете с Омарой Портуондо. В 1950-е сделала успешную сольную карьеру.

С. 36. *Ван Хефлин* (1908—1971) — американский актер, обладатель премии "Оскар". Сыграл, в частности, в "Дороге на Санта-Фе" (1940).

С. 36. *Джерри Маллиган* (1927—1996) — американский джазовый саксофонист, композитор и аранжировщик.



С. 36. *Франк Домингес* (р. 1927) — кубинский композитор и пианист, представитель направления так называемого "filin". Автор знаменитого болеро "Tú me acostumbraste" ("Ты приучил меня").

С. 38. *Рок Хадсон* (1925—1985) — американский киноактер, выступавший прежде всего в амплуа героя-любовника.

С. 38. *Дорис Дэй* (р. 1924) — американская актриса и певица. В 1959 году сыграла с Роком Хадсоном в фильме "Разговор на подушке", положившем начало серии романтических комедий с остроумными, иногда рискованными диалогами.

С. 38. *Константин Бакалейникофф* (1898—1966) — американский композитор русского происхождения, автор музыки ко многим голливудским фильмам 1930—1950-х годов. Также известен его брат, композитор и дирижер Миша Бакалейникофф (1890—1960).

С. 38. *Натали Кальмус* (1882—1965) — супруга Герберта Кальмуса, основателя компании "Техниколор", в течение долгого времени являвшейся монополистом в области цветного кино. Работала художественным консультантом по цвету на множестве картин.

С. 38. *Орвал Фобус* — губернатор штата Арканзас, известный в связи со скандалом вокруг девятки из Литл-Рока, девяти чернокожих учеников, которые в 1957 году поступили в Центральную среднюю школу Литл-Рока, где ранее могли учиться только белые. В первый день занятий Фобус направил к школе войска Национальной гвардии штата "для обеспечения спокойствия". Гвардейцы не пустили чернокожих учеников в школу, однако примерно через месяц по решению федерального суда оцепление было снято. Происходившее в Литл-Роке привлекло внимание мировой общественности, президент Эйзенхауер был вынужден принять меры и направил в Литл-Рок 1200 военнослужащих 101-й воздушно-десантной дивизии из Форт-Кэмпбелла, которые некоторое время охраняли учеников "девятки", обеспечивая им возможность учиться. События в Литл-Роке сыграли важную роль в развитии движения за гражданские права в США и Америке в целом. И на Кубе до революции существовали явления, схожие с сегрегацией. В частности, сам президент Батиста, будучи мулатом, не имел права появляться в некоторых кабаре.

С. 38. *Андре Костеланец* (1901—1980) — американский дирижер и аранжировщик русского происхождения, один из пионеров так называемой легкой музыки.

С. 39. *Сильвана Мангано* (1930—1989) — итальянская актриса периода неореализма.

С. 40. *Ольга Гильот* (р. 1922) — кубинская исполнительница болеро.

С. 40. *Алексис Смит* (1921—1993) — канадская актриса.

С. 45. *"Человек с золотой рукой"* (1955) — американский фильм про гениального карточного игрока, бывшего наркомана.

С. 46. *Рита Монтанер* (1900—1958) — знаменитая кубинская певица, актриса, пианистка, звезда радио и телевидения. Известна по прозвищу "Единственная". Была первой женщиной, чей голос передавался по кубинскому радио.

С. 46. *Катина Раньери* (р. 1927) — итальянская певица и актриса. Снималась во многих мексиканских фильмах.

С. 46. *Либертад Ламарк* (1908—2000) — аргентинская певица и актриса, также много снималась в мексиканских фильмах.

Элис Манро

Лицо

Рассказ

Перевод с английского Ольги Адаменко

Я уверен, что моему отцу хватило одного раза, чтобы разглядеть меня. После этого он уже знал, с чем имеет дело.

В то время отцов не пускали ни в сверкающие белизной боксы родильного отделения, ни туда, где женщины, сдерживая крики или стеная во весь голос, готовятся рожать. Отцы могли взглянуть на матерей, только когда те уже были приведены в чувство и лежали под аккуратно расправленными одеялами пастельных тонов в общей или отдельной палате. У моей матери палата была отдельная, как и полагалось при ее положении в городе, и вообще-то хорошо, что так получилось.

Не знаю, виделся отец с матерью до или же после того, как он впервые взглянул на меня в окно детской комнаты. Думаю, что после и что мать, услышав его шаги за дверью, почувствовала что-то неладное, но еще не знала, в чем причина. В конце концов, она родила ему сына — ведь этого, кажется, хотят все мужчины.

Я знаю, что он сказал. По крайней мере, мать мне так рассказала.

© Alice Munro, 2009
© Ольга Адаменко. Перевод, 2010

— Что это за кусок ливерной колбасы? — а потом добавил: — Ты же не собираешься принести это домой?

Одна сторона моего лица была — и есть — нормальная. И все тело от плеч до пяток совершенно нормальное. Рост — пятьдесят четыре сантиметра, вес — три килограмма семьсот граммов. Здоровенький младенец, светлокожий, ну, может, тельце было еще красное после самого первого путешествия в жизни.

Родимое пятно у меня не красное, а фиолетовое. В младенчестве и раннем детстве оно было темным, когда я стал постарше, посветлело, но незаметным так и не сделалось, это всегда было первым, на что люди обращали внимание, увидев меня, и всегда шокировало тех, кто подходил ко мне слева. Я выглядел так, будто мне в лицо плеснули виноградного сока: большое яркое пятно, растекающееся каплями по шее. Оно закрыло одно веко, хотя нос не тронуло.

"Зато белок этого глаза — чистый, прелестный" — одно из дурацких, хотя и простительных высказываний моей матери, которое, как она надеялась, поможет мне гордиться собой. И случилось странное. Я почти поверил ей — она так старалась, чтобы мне было хорошо.

Конечно, отец не смог помешать моему появлению дома. И, конечно, мое присутствие, мое существование стало причиной чудовищной трещины в отношениях родителей. Хотя с трудом верится, что прежде не было никакого надлома или, по меньшей мере, недопонимания, а то и мрачного разочарования друг в друге.

Мой отец был сыном полуграмотного фермера, владельца дубильни, а потом фабрики по производству перчаток. Со временем дела пошли на убыль, но большой дом, что построил мой дед, все еще стоял на своем месте, на месте были и повар, и садовник. Отец учился в колледже, состоял членом студенческого братства, в общем, ему было что вспомнить, а когда перчаточная фабрика разорилась, занялся страховым бизнесом. В нашем городе он был так же популярен, как и в колледже. Отлично играл в гольф, прекрасно ходил под парусом (я не сказал, что мы жили у озера Гурон в доме викторианского стиля с видом на закат).

Дома ярче всего проявлялась способность отца ненавидеть и презирать — чаще всего одновременно. Он ненавидел и презирал какие-то продукты, марки автомобилей, музыку, манеру говорить, манеру одеваться, юмористов на радио, телеведущих — и это вдобавок к стандартному набору национальностей и классов, которые в ту пору было принято ненавидеть и презирать (хотя, возможно, не так яростно, как он

это делал). Вообще-то, во всем городе среди его товарищей по спортивным занятиям и в студенческом братстве мало кто решался ему противоречить. Его страстная уверенность в собственной правоте повергала окружающих в недоумение, порой переходившее в восхищение.

"Он называет вещи своими именами", — так говорили об отце.

Конечно, такое творение, как я, ущемляло его достоинство каждый раз, когда он открывал дверь собственного дома. Он завтракал в одиночестве и не приходил к обеду. Мать днем ела со мной, начинала ужинать тоже со мной, а заканчивала с ним. В конце концов, думаю, они из-за этого поругались, и тогда мать стала сидеть со мной, пока я ем, но сама ела с отцом.

Ясное дело, я не способствовал их счастливой семейной жизни.

Но как вообще получилось, что они поженились? Она не училась в колледже, вынуждена была занимать деньги, чтобы платить за обучение в школе, где в то время готовили учителей. Она боялась плавать под парусом, неуклюже играла в гольф и если и была красива, как мне кое-кто говорил (самому сложно судить о своей матери), то ее внешность совершенно не соответствовала идеалам моего отца. Некоторых женщин он называл "красотки", а с возрастом — "куколки". Мать не красила губы, носила очень скромные бюстгальтеры, волосы укладывала короной, что подчеркивало ее высокий белый лоб. Одежда ее не поспевала за модой, выглядела бесформенной и одновременно царственной. Она была из тех женщин, которых можно представить с жемчужным ожерельем на шее, хотя, думаю, вряд ли носила что-либо подобное.

Судя по всему, для родителей я служил отличным, в каком-то смысле даже желанным, поводом для ссор. Я стал неразрешимой проблемой, уничтожившей то общее, что они сумели найти друг в друге, и обнажившей все то, в чем они с самого начала были так непохожи. Благодаря мне они вернулись к своему естественному состоянию. За все годы, что я провел в родном городе, я не знал никого, кто был бы в разводе, поэтому можно с уверенностью сказать, что еще много супружеских пар жили под одной крышей, но в полном отчуждении: они не смогли простить друг другу какие-то слова или поступки, и стену между ними уже невозможно было сломать.

Неудивительно, что отец стал много курить и пить, впрочем, как и большинство его друзей, вне зависимости от того, как складывалась их жизнь. Ему не было и шестидесяти, ко-

гда у него случился удар, он пролежал несколько месяцев прикованным к постели и умер. Мать, разумеется, оставила его дома и ухаживала за ним сама, а он не только не ценил этого и не стал мягче, но и поносил ее последними словами. И хотя его перекошенный рот выдавал лишь что-то нечленораздельное, все его слова мать понимала; этим он, казалось, был вполне доволен.

На похоронах ко мне подошла какая-то седая женщина и сказала: "Твоя мать святая". Она сразу же мне не понравилась. В то время я учился на втором курсе колледжа. Я не состоял — и не был приглашен — в студенческом братстве, членом которого был мой отец. Мои друзья — острословы, убежденные бездельники, беспощадные критики социальной системы и новоявленные атеисты — собирались стать писателями или актерами. Людей, которые ведут себя как святоши, я недолюбливал. И, откровенно говоря, моя мать к их числу не принадлежала. Она не была ханжой: когда я приезжал домой, никогда не требовала, чтобы я зашел к отцу и попробовал найти слова примирения. Она была совсем не глупа.

Первые восемь лет моей жизни мать себя полностью мне посвящала (это слово мы никогда не произносили, но именно так оно и было). Она всему учила меня сама. А потом отправила в школу. Звучит как приговор. Избалованный маминой любовью мальчик, с фиолетовым пятном в пол-лица, вдруг был выброшен в толпу маленьких дикарей с их беспощадными издевательствами. Но это было не такое уж плохое время — до сих пор не понимаю почему. Возможно, помогло то, что для своего возраста я был рослым и сильным. Хотя, думаю, после царившей в нашем доме гнетущей атмосферы из-за вечно дурного настроения, жестокости и раздражительности отца, любое другое место казалось мне нормальным, а люди — дружелюбными. Не могу сказать, чтобы кто-то жалел меня. Виноградный Чудила — так меня прозвали. Но почти у всех ребят была какая-нибудь малоприятная кличка. У одного парня от ног исходил крепкий запах пота: видимо, даже ежедневный душ ему не помогал, и он получил прозвище Вонь. В общем, я как-то справлялся. Писал матери смешные письма, а она отвечала мне в том же духе, с легкой иронией рассказывая, что происходит в городе и в церкви. Помню, однажды она описала скандал по поводу того, как правильно делать сэндвичи к чаю. Она даже пыталась подшучивать, но не обидно, над отцом, которого называла Его Светлость.

Я выставил отца зверем, а мать — спасительницей и защитницей, не сомневаюсь, что это так. Однако до того, как я пошел в школу, они не были единственными людьми в моей жизни, и я дышал не только атмосферой нашего дома. В том что я называю Великой Драмой своей жизни, вообще-то участвовал еще один человек.

Великая Драма. Мне стало неловко, когда я написал эти слова. Интересно, я неудачно иронизирую или набиваю себе цену? Но потом подумал: ведь это же естественно так смотреть на свою жизнь и так о ней рассказывать, чтобы стало понятно, почему я выбрал этот, а не какой-либо другой путь? Я стал актером. Удивлены? В колледже я вращался среди людей, которые были связаны с театром, и на последнем курсе поставил спектакль. У нас даже была дежурная шутка, придуманная мной самим: в любой роли я буду стоять к залу в профиль, а отходя на задний план, поворачиваться спиной. Но таких экстраординарных маневров не понадобилось.

Тогда были популярны радиоспектакли, и особенным успехом пользовалась воскресная вечерняя передача. Инсценировки пьес. Шекспир, Ибсен. Мой голос, от природы богатый оттенками, после недолгой тренировки приобрел необходимые качества. Вначале мне давали маленькие роли, но к тому времени, как телевидение отодвинуло все на второй план, я уже появлялся в радиоэфире почти каждую неделю, и мое имя стало известно хоть и небольшой, но постоянной аудитории.

Когда я покончил с актерством, мой голос сослужил мне добрую службу, и я получил работу диктора: сначала в Виннипеге, а потом в Торонто. Последние двадцать лет я был ведущим музыкального шоу, которое передавали в будни по вечерам. Сам я не занимался подбором песен, как многие думали: не очень-то разбирался в музыке. Но тем не менее умудрился создать приятный и неординарный образ радиоведущего. В мою программу приходило много писем. Нас слушали в домах престарелых, приютах для слепых, слушали люди, подолгу находящиеся за рулем в деловых поездках, домохозяйки за стряпней или глажкой, фермеры на тракторах. По всей стране.

Когда я ушел с радио, на меня обрушилась лавина льстивых похвал. Слушатели моей программы говорили, что они как будто потеряли близкого друга или члена семьи. Раньше несколько часов их жизни, целых пять дней в неделю, были надежно заполнены. Они не чувствовали себя одинокими и

за это были искренне, от всей души мне благодарны. И, что удивительно, я тоже был им благодарен. Когда я читал их письма в эфире, у меня подступал комок к горлу.

Но все же память об этой программе и обо мне быстро стерлась. У слушателей появились новые привязанности. Я решил как следует отдохнуть, отказался от участия в благотворительных аукционах и от выступлений на вечерах воспоминаний. Мать умерла несколькими годами раньше, дожив до глубокой старости, но тогда я не стал продавать наш дом, а сдал в аренду. Теперь же я готовил его к продаже и уже предупредил жильцов. Но решил сам пожить там какое-то время, чтобы привести дом и особенно сад в порядок.

Во взрослой жизни я не был одинок. Вдобавок к моим слушателям у меня были друзья. Были и женщины. Некоторые дамы, как известно, охотятся на мужчин, по их мнению, нуждающихся в постоянной опеке и подбадривании. Им нравится выставлять таких мужчин доказательством своего милосердия. От этих я держался подальше. Женщина, с которой мы были близки в те годы, работала кассиром на железнодорожной станции, у нее был приятный мягкий характер. Муж оставил ее с четырьмя детьми на руках. Мы подумывали начать жить вместе, когда младший ребенок немного подрастет. Но младшим ребенком была дочка, которая сама обзавелась малышом, не уходя из дома. И так получилось, что наш роман сошел на нет. Однажды, после того как я уволился и переехал в свой старый дом, мы разговаривали по телефону и я пригласил ее в гости. А она неожиданно объявила, что выходит замуж и собирается переехать в Ирландию. Я был настолько потрясен, что даже не спросил, едет ли дочка с ребенком тоже.

Сад мой был в безобразном состоянии. Старые многолетники все еще одиноко стояли среди сорняков; престарелый куст ревеня раскинул огромные зонтики своих рваных листьев; осталось и полдюжины яблонь с маленькими червивыми яблочками, забыл, как называется этот сорт. Я очистил дорожки, и на участке теперь возвышалась гора сорняков и мусора. Нужно было это куда-то вывезти. Жечь костры теперь не разрешали.

За всем этим раньше приглядывал садовник по имени Пит — фамилию не помню. Он волочил одну ногу и голову клонил набок. Не знаю, после аварии или инсульта. Работал он усердно, но медленно и почти всегда был в плохом настроении. Моя мать обращалась к нему уважительно, но он

не особенно-то прислушивался к ее пожеланиям насчет цветочных клумб. А меня не любил, потому что я постоянно ездил на своем трехколесном велосипеде там, где не надо, и, может, еще потому, что он знал: за глаза я называл его Трусливый Пит. Не знаю, откуда я это взял. Может, из какого-то комикса.

Другая возможная причина его неприязни пришла мне в голову только что — странно, что я раньше об этом не подумал. Мы оба были с физическими изъянами, оба были жертвами немилостивой судьбы. Казалось бы, люди на этой почве должны сближаться. Но так случается далеко не всегда. Кому понравится, чтобы ему напоминали о том, что он хочет забыть?

Впрочем, я не уверен, что это относится ко мне. Моя мать постаралась устроить все так, чтобы большую часть времени я не чувствовал себя ущемленным. Она утверждала, что учила меня дома из-за моих слабых бронхов, а в школе я мог нахвататься микробов. Не знаю, верил ли кто-нибудь в это, кроме меня. Что же касается враждебности моего отца, она настолько заполонила наш дом, что я совершенно не чувствовал себя ее единственной мишенью.

Может, я повторюсь, но все-таки скажу: мать все правильно делала. Подчеркивание моего недостатка, насмешки и подлости могли застать меня врасплох, когда я был еще не готов к этому и мне негде было бы спрятаться. Теперь-то все поменялось, и ребенок, страдающий от чего-то подобного, сталкивается скорее с повышенным вниманием и навязчивой добротой окружающих, чем с насмешками и отталкиванием. Но в то время злые шутки были в моде, и моя мать это знала.

Пару десятков лет назад, а может, и больше, на нашем участке была еще одна постройка — маленький домик, где Пит хранил свои инструменты и всякие вещи, которые ждали, когда им наконец найдут применение. Домик разобрали, после того как место Пита заняла молодая пара садовников, Джинни и Франц, которые привезли вагончик со своим собственным новым оборудованием. Потом они стали выращивать овощи и фрукты на продажу, но к тому времени уже переложили обязанности по стрижке травы на своих детей-подростков, а больше моя мать ничего и не требовала.

Но, возвращаясь к тому домику (как же я все хожу вокруг да около!), было время — до того как он стал просто складским помещением, — когда в нем жили люди. Сначала это была пара по фамилии Бэлз: горничная, она же кухарка, и шо-

фер, он же садовник, моих дедушки с бабушкой. У дедушки был "паккард", который он не умел водить. К тому моменту, как я появился на свет, ни Бэлзов, ни "паккарда" уже не стало, но это место по-прежнему называлось домик Бэлзов.

Во времена моего детства в этом домике несколько лет жила женщина по имени Шерон Сатлз с дочкой Нэнси. Она приехала в город с мужем, он был врачом и начал здесь практиковать, но через год умер от заражения крови. Она осталась в городе одна с ребенком на руках, без денег и без знакомых. У нее не было никого, кто мог бы ей помочь или взять к себе. И она устроилась на работу в страховое агентство моего отца и поселилась в домике Бэлзов. Я не помню точно, когда это случилось. Сколько лет было Нэнси, когда мы с ней познакомились? Около трех или скорее четыре. Она была на полгода младше меня. Я не могу вспомнить, когда именно они приехали, и не помню времени, когда в домике никто не жил. Он был выкрашен в бледно-розовый цвет, и я почему-то всегда думал, что этот цвет выбрала миссис Сатлз. Как будто она не могла жить в домике другого цвета.

Я называл ее миссис Сатлз, конечно. Но имя тоже знал, хотя, как зовут других взрослых женщин, меня не интересовало. Шерон в то время было редкое имя. И оно мне напоминало гимн, который мы пели в воскресной школе (мать разрешала мне туда ходить, потому что там за нами был постоянный надзор). Мы пели гимны, слова которых отображались на экране, и, думаю, большинство из нас узнали, что такое рифма, еще до того как научились читать.

Как лилии во всей красе
Белеют на реке!
Как сладок запах роз в росе
У Шерон в цветнике!

Вряд ли в тот момент на экране в самом деле появлялась роза, но я ее видел — и вижу сейчас. Нежно-розовая, и постепенно превращается в имя Шерон.

Я вовсе не хочу сказать, что влюбился в Шерон Сатлз. Я был влюблен (едва вырос из пеленок) в девочку по имени Бесси, которая была похожа на мальчишку. Она сажала меня в коляску и брала на прогулку и так сильно раскачивала на качелях, что я чуть не перелетал через голову. А потом был влюблен в подругу матери, у которой воротник на пальто был бархатным и голос тоже был бархатным. Шерон Сатлз была не из тех, в которых можно вот так просто влюбиться. Ее голос вовсе не был бархатным, и она совершенно не собира-

лась меня развлекать. Высокая, очень худая — не как другие матери: совсем никаких округлостей. Волосы цвета ириски, а на концах золотистые, и во времена Второй мировой она все еще носила короткую стрижку. Губы ярко-красные, как у актрис на афишах. По дому она обычно ходила в кимоно, на котором были изображены птицы, по-моему, аисты, их ноги напоминали мне ее собственные. Она проводила много времени, лежа на диване с сигаретой, и иногда, чтобы позабавить нас или саму себя, махнув ногой подбрасывала в воздух тапочек, украшенный перьями. Даже если на нас не злились, голос у нее был хриплым и недовольным, не злым, но и не добрым; в нем не было ни проникновенности, ни скрытой грусти, которые, как мне казалось, должны быть у матери.

"Безмозглые балбесы" — называла она нас.

"Убирайтесь отсюда и оставьте меня в покое, безмозглые балбесы!"

Она вечно лежала на диване с пепельницей на животе, пока мы с Нэнси гоняли по полу заводные машинки. Какого еще покоя она хотела?

Они с Нэнси питались своеобразно и не в обычное время. Если Шерон шла на кухню, чтобы приготовить себе что-нибудь перекусить, нам она никогда не приносила ни чашки какао, ни пары крекеров. Но зато Нэнси не возбранялось есть густой овощной суп прямо из банки и запускать руку в коробку с воздушным рисом.

Была ли Шерон Сатлз любовницей моего отца? Получив у него работу и не платя за розовый домик...

Мать говорила о ней по-доброму, нередко упоминая, какую трагедию та пережила, потеряв мужа. Она даже посылала прислугу отнести Шерон малины, молодой картошки или лущеного гороха, только что собранного с нашего огорода. Тот горох я особенно хорошо помню. Я все еще вижу, как Шерон Сатлз, лежа на диване, подбрасывает, будто монетки, горошины со словами: "И что мне с этим делать?"

— Можете налить воды и сварить на плите, — подсказал я услужливо.

— Издеваешься?

Отца с ней вместе я никогда не видел. Он поздно уходил на работу и заканчивал рано — спешил идти заниматься спортом.

Были, конечно, и дни, когда мать Нэнси отсутствовала — не лежала в кимоно на диване: в эти дни она не курила и не отдыхала, а работала в офисе моего отца, в том легендарном месте, которого я никогда не видел и где, конечно, не был желанным гостем.

В эти дни на кухне в домике сидела ворчливая особа по имени миссис Код, она слушала по радио мыльные оперы и ела все, что попадется под руку. Мне никогда не приходило в голову, что мать могла бы присматривать и за Нэнси заодно со мной или попросить об этом нашу горничную, чтобы не нанимать миссис Код.

Теперь мне кажется, что мы проводили вместе все время, когда не спали. Так было, пока мне не исполнилось восемь с половиной. Играли мы в основном на улице. А те дни, когда сидели в домике, надоедая миссис Сатлз, видимо, были дождливыми. Нам велели держаться подальше от огорода и не топтать цветы, но мы все время крутились возле кустов с ягодами, под яблонями и на заброшенном участке позади домика, где построили убежище от воздушных налетов и укрытие от немцев.

Дело в том, что к северу от нашего города был учебный полигон, и в небе постоянно кружили настоящие самолеты. Все эти военные дела побудили нас сделать из Пита не просто местного врага, а фашиста, а из его газонокосилки — танк. Иногда мы обстреливали его яблоками с дикой яблони, которая загораживала наше укрытие. Однажды он пожаловался моей матери, и это стоило нам похода на пляж.

Мать часто брала Нэнси с нами на пляж — не на тот, с водяной горкой, который был у подножия скалы, недалеко от нашего дома, а на тот, что поменьше, куда нужно было ехать, там не было шумных пловцов и водных лыжников. На самом деле она учила нас обоих плавать. Нэнси была более отчаянная, чем я, и это меня раздражало. Однажды я даже толкнул ее в набегающую волну и сел ей на голову. Она задержала дыхание, лягнула меня и вырвалась.

— Нэнси же маленькая девочка! — ругала меня мать. — Она маленькая девочка, и ты должен обращаться с ней как с младшей сестренкой.

Что я и делал. Я не думал, что она слабее меня. Меньше — да, но иногда это было даже преимуществом. Когда мы лазали по деревьям, она могла висеть как обезьяна на ветках, которые меня бы не выдержали. А во время одной из наших драк она укусила меня за руку до крови. Тогда мы, наверное, целую неделю не разговаривали. Сидели по домам и смотрели в окно. Но потом стали ужасно тосковать друг по дружке. Она умоляла о прощении, и в конце концов железный занавес был поднят.

Зимой нам разрешали гулять по всему участку, мы строили снежные крепости, запасались копьями из хвороста и снежными боеприпасами, которые летели в каждого, кто

проходил мимо. А это случалось редко, потому что наша улица была тупиковой. Чтобы было кого обстреливать, приходилось лепить снеговика.

Эротические игры... Да, такие у нас тоже были. Я помню, как одним особенно жарким днем мы прятались в палатке, которую, не знаю почему, расставили позади розового домика. Мы забрались в нее, чтобы как следует изучить друг дружку. От парусины палатки исходил какой-то соблазнительный, хотя и детский запах, как от нижнего белья, которое мы сняли. Мы стали щекотать друг дружку, возбудились, но потом нас это начало раздражать и, взмокшие, смущенные, мы вскоре выбрались из палатки. Оба почувствовали, что теперь что-то нас разделяет и хочется держаться друг от друга подальше. Я не помню, повторилось ли такое снова и с тем же результатом, но не удивлюсь, если да.

Лицо Нэнси я помню не так ясно, как лицо ее матери. Светлые волосы, выгоревшие на солнце; потом они потемнели. Розовая, даже красноватая кожа. Да, я так и вижу ее красные, как будто раскрашенные ярким карандашом щеки. Это тоже было оттого, что мы все время проводили на улице. А еще — из-за ее неуемной энергии.

В нашем доме, само собой, нам с Нэнси не разрешалось заходить ни в какие комнаты, кроме тех, что специально отвели для нас. Мы и мечтать не могли о том, чтобы подняться наверх, или в гостиную, или в столовую. Но в домике нам позволяли бывать везде, и подвал был отличным местом, где можно было спрятаться от полуденной жары, которой даже мы не выдерживали. У лестницы в подвал не было перил, и мы упражнялись в рискованных прыжках с нее на жесткий земляной пол. А когда нам это надоедало, забирались в старую коляску и скакали в ней, нахлестывая воображаемую лошадь. Однажды мы попробовали выкурить сигарету, которую стащили из пачки у Нэнсиной матери (мы посмели взять только одну). У Нэнси получилось лучше, потому что у нее было больше опыта.

Еще в подвале был старый деревянный буфет, на котором стояло несколько банок с засохшей краской, лак, заскорузлые кисточки, палочки для перемешивания краски и дощечки, на которых можно было пробовать цвета или вытирать кисточки. На нескольких банках крышки были плотно закрыты, мы их с трудом открыли и обнаружили, что краска еще не совсем высохла. Потом мы попытались размягчить кисточки, окуная их в краску и колотя по краю стола — особого результата не добились, но грязи развели порядком. В одной из банок оказался скипидар — в нем кисточки отмыва-

лись лучше. Мы стали рисовать теми из них, которые смогли размягчить. Мне было восемь лет тогда, и я умел немного читать и писать (благодаря моей матери). Нэнси тоже умела — она уже закончила второй класс.

— Не смотри, пока я не закончу, — сказал я и слегка отстранил Нэнси. И стал думать, что же нарисовать. Она тоже была занята: болтала кисточкой в банке с красной краской.

Я написал: В ЭТОМ ПАДВАЛИ БЫЛИ ФАШИСТЫ, и сказал: теперь смотри.

Она стояла ко мне спиной и размалевывала себя кисточкой.

— Я занята.

Когда она повернулась, ее лицо было щедро измазано красной краской.

— Теперь я похожа на тебя? — воскликнула она, проводя кисточкой по щеке. — Похожа?

Нэнси была переполнена счастьем, как будто ей удалось совершить волшебное превращение. Можно было подумать, что этого момента она ждала всю свою жизнь.

Теперь я должен рассказать, что случилось в следующие несколько минут.

Во-первых, ее вид показался мне ужасным.

Я не считал, что часть моего лица ярко-красного цвета. И она действительно такой не была. Обычное родимое пятно.

Я совсем не так его себе представлял. Я был убежден, что мое родимое пятно коричневатое.

Моя мать не делала таких отчаянных глупостей, вроде как, например, убрать все зеркала из дому. Но, может быть, они висели слишком высоко, чтобы ребенок мог увидеть в них себя. Так было в ванной. Единственное зеркало, в котором я без труда мог увидеть свое отражение, висело в холле, где свет был слабым и днем, и вечером. Скорее всего, поэтому я вообразил, что половина моего лица мягкого темного цвета, как тень, как мышиная шерстка.

Вот к чему я привык, и вот почему шутка Нэнси вышла такой обидной. Я со всей силы толкнул ее к буфету и побежал вверх по лестнице. Наверное, я хотел найти зеркало или хотя бы кого-то, кто мог мне сказать, что она ошибается. И когда у меня не останется сомнений, я смогу по-настоящему ее возненавидеть. Я ей отомщу. Но как именно, пока не знаю.

Я пробежал через домик — Нэнсиной матери нигде не было видно, хотя была суббота, — и выскочил на гравиевую дорожку, потом на тропинку между стройных рядов гладиолу-

сов. Я увидел, как моя мать встала с плетеного кресла на задней веранде, где она сидела и читала.

– Не красный! – ревел я, захлебываясь горькими слезами. – Я не красный!

Мать спустилась по ступенькам с выражением ужаса на лице, но все еще ничего не понимая. За мной следом выскочила Нэнси, разукрашенная и ошеломленная. Мать все поняла.

– Ах ты маленькое чудовище! – закричала она на Нэнси таким голосом, какого я никогда у нее не слышал. Громким, диким, дрожащим голосом. – Не подходи к нам! Не смей! Ты плохая, плохая девчонка! Неужели в тебе нет ни капли человеческой доброты?! Неужели тебя никогда не учили...

Тут из домика вышла мать Нэнси с растрепанными мокрыми волосами. В руках она держала полотенце:

– Господи, не дадут голову спокойно помыть!

Мать закричала и на нее:

– Не смейте так разговаривать со мной и моим сыном!

– Ой, ой, ой, – не растерялась Шерон. – Только послушай, как ты сама тут орешь!

Мать набрала побольше воздуха:

– Я – не – ору! Я просто хочу сказать вашему жестокому ребенку, чтобы она больше близко не подходила к нашему дому. Она жестокая, злая девчонка, издевается над несчастьем моего мальчика, в котором он не виноват. Вы никогда ее не учили, как нужно себя вести. Она даже ни разу не поблагодарила меня, когда я брала ее с нами на пляж! Она даже не знает, как сказать "пожалуйста" и "спасибо". Не удивительно – с такой-то мамашей, которая целыми днями разгуливает в пеньюаре!

Все это изливалось из моей матери потоком гнева и боли. Казалось, этот абсурд никогда не прекратится. Хотя я уже начал дергать ее за подол, повторяя: "Не надо, не надо!"

Потом стало еще хуже: слезы подступили у нее к горлу и поглотили слова, она всхлипнула и затряслась.

Нэнсина мать отбросила пряди мокрых волос с лица, стояла и наблюдала. Потом заговорила:

– Послушай, что я тебе скажу: если будешь продолжать в том же духе, тебя заберут в психушку. Я что, виновата, что муж ненавидит тебя и твой ребенок меченый?

Мама обхватила голову руками. Она стонала: "Ох, ох..." – как будто от сильной боли. Женщина, которая у нас тогда работала – Велма, – вышла на веранду и стала уговаривать ее:

– Миссис, перестаньте, миссис! – Потом она закричала на Шерон: – Убирайся! Убирайся к себе в дом! Пошла прочь!

— О, я уйду! Не волнуйтесь, я уйду! Кто ты такая, чтобы указывать мне, что делать? И как только ты работаешь на эту старую ведьму, у которой крыша поехала?! — Потом она набросилась на Нэнси: — Ну как, скажи на милость, я тебя теперь отмою? — Затем она повысила голос так, чтобы я тоже мог слышать: — Он же недоделанный! Посмотри, как цепляется за мамочкину юбку! Не смей больше к нему подходить! Ублюдок!

Все это время Нэнси стояла как вкопанная. Ни звука не издала.

Мы с Велмой пытались успокоить маму и уговорить ее вернуться в дом. Она перестала стонать. Выпрямилась и заговорила неестественно бодрым голосом, чтобы ее было слышно в домике:

— Принеси-ка мне садовые ножницы, Велма. Пока я здесь, срежу гладиолусы. Некоторые уже совсем завяли.

Когда она закончила, все цветы валялись на дорожке, ни одного не осталось, ни увядшего, ни цветущего.

Все это, видимо, случилось в субботу, потому что мать Нэнси была дома и Велма тоже (по воскресеньям она не приходила). К понедельнику, или, может, раньше, домик опустел. Возможно, Велма отыскала моего отца в клубе, на поле для гольфа или где-то еще, так или иначе, домой он пришел раздраженный, огрызался, грубил. Но вскоре сдался. Не стал возражать, чтобы Нэнси с матерью съехали. Не думаю, что Шерон устроила бы из-за этого скандал.

Постепенно я начал осознавать, что больше никогда не увижу Нэнси. Сначала я был зол на нее, и мне было все равно. А потом, когда я о ней спросил, мать, должно быть, дала мне какой-то неопределенный ответ, не желая ни вспоминать сама, ни напоминать мне о той мучительной сцене. В то время она уже подумывала о том, чтобы отправить меня в школу, и начала подыскивать подходящее место. Возможно, предполагала, что, когда я привыкну к школе для мальчиков, мои воспоминания о подружке потускнеют и покажутся мне незначительными, даже смешными.

В день похорон отца мать удивила меня, попросив сводить ее в ресторан на берегу озера (хотя, конечно, это она меня приглашала).

— Я чувствую, будто меня заперли в этом доме навсегда, — сказала она. — Мне нужен воздух.

В ресторане она украдкой осмотрелась вокруг и сказала, что не видит никого из знакомых.

— Выпьешь со мной бокал вина? — спросила она.

Я удивился: мы что, притащились сюда, чтобы пить вино на людях?

Когда принесли бутылку и мы сделали заказ, она сказала:

— Есть одна вещь, которую ты должен знать.

Эти слова, возможно, одни из самых неприятных, какие человеку приходится слышать в жизни. Очень велика вероятность, что такая новость станет для вас тяжким бременем и, сообщая ее, вам намекнут, что другие уже это бремя несли, пока вы жили, не зная забот.

— Мой отец на самом деле мне не отец? Господи! — сказал я.

— Не глупи. Ты помнишь свою маленькую подружку, Нэнси?

В первый момент я действительно не мог вспомнить. Потом сказал:

— Смутно.

В то время мне постоянно приходилось увиливать от прямых разговоров с матерью. Я надевал легкомысленную, шутливую и равнодушную маску. В ее голосе и выражении лица угадывалась скрытая печаль. Она никогда не жаловалась на свое тяжелое положение, но в историях, что мне рассказывала, было так много невинно пострадавших, так много несправедливости, что, послушав ее, я не мог уже с легким сердцем вернуться к своим друзьям, к своей беззаботной жизни.

Я не хотел идти ей навстречу. Возможно, ей и нужен-то был всего какой-нибудь знак сочувствия или понимания. Но я не поддавался. Мать была утонченной женщиной, еще не испорченной годами, однако я отстранился от нее, будто она затаила в себе какую-то заразу. И особенно избегал любого напоминания о моем изъяне, который, как мне казалось, она лелеяла — это были словно узы, связавшие нас с ней с рождения, которые я не мог ослабить.

— Ты, наверное, узнал бы об этом, если бы был дома, — сказала она. — Но это случилось сразу после того, как мы отправили тебя в школу.

Нэнси с матерью переехали в квартиру, которая принадлежала моему отцу. Там одним ясным осенним утром Шерон нашла дочь в ванной с разрезанной щекой и лезвием в руке. Кровь была на полу, в раковине, и Нэнси была вся в крови. Но она не прекратила истязать себя и не издала ни звука.

Как узнала об этом моя мать? Думаю, история наделала много шума в городе — это была драма, кровавая в буквальном смысле слова, и люди охотно смаковали подробности.

Шерон обернула дочь полотенцем и как-то довезла до больницы. Тогда в нашем городе не было "скорой помощи".

Вероятно, Шерон поймала машину на площади. Почему она не позвонила моему отцу? Неважно, не позвонила, и все. Порезы оказались неглубокими, и крови Нэнси потеряла не очень много, кроме той, что забрызгала ванную. Важные артерии не были повреждены. Мать не переставала ругать ее и спрашивать, все ли у нее в порядке с головой: "Ну и везет же мне! Сумасшедший ребенок!"

— Если бы об этом узнали органы опеки, бедняжку бы тут же забрали, — сказала моя мать. — Это была та же щека, что и у тебя.

Я попробовал притвориться, что не понимаю, о чем она говорит. Но пришлось ответить:

— Тогда она себе раскрасила все лицо.

— Да. Но на этот раз она действовала аккуратнее. Порезала только одну эту щеку. Старалась, как могла, чтобы стать похожей на тебя.

Мне удалось промолчать.

— Другое дело, если бы она была мальчиком. Но для девочки это ужасно, — сказала мать.

— Пластические хирурги сейчас творят чудеса.

— Ну, может быть. — И помолчав, добавила: — Какие же глубокие чувства бывают у детей.

— Это у них проходит, — ответил я.

Она сказала, что не знает, как сложилась их жизнь — ни дочери, ни матери. Она была рада, что я никогда не спрашивал, потому что очень не хотела бы огорчить меня, когда я был еще мал.

Мне не ведомо, что делает с человеком возраст, но должен сказать, что моя мать к старости очень изменилась, стала пошлой, с причудами. Она утверждала, что отец был прекрасным любовником, а она сама "плохой девчонкой". Она говорила, что мне надо было жениться на "той девочке, которая изувечила себе лицо", потому что мы с ней соревновались бы в совершении добрых дел и только бы норовили переплюнуть друг дружку. Мы оба, посмеивалась она, одинаковые психи.

Я согласился. Ведь тогда она мне довольно сильно нравилась.

Несколько дней назад, когда я собирал гнилые яблоки в саду, меня укусила оса. Укусила в веко, глаз сразу отек и закрылся. Я сам доехал до больницы, смотря одним глазом, и был очень удивлен, когда мне сказали, что придется остаться на ночь. Дело в том, что после укола надо забинтовать оба глаза, чтобы не перенапрягать тот, который видит.

Ночь прошла тяжело, я часто просыпался. Конечно, в больнице никогда не бывает абсолютной тишины, к тому же, пока я не мог видеть, мой слух, кажется, обострился.

Когда я услышал, что кто-то вошел в комнату, по шагам я определил, что это женщина, и почувствовал, что не медсестра.

— Вы не спите? — спросила она. — Я пришла читать.

Я вытянул руку, полагая, что она будет читать показатели пульса и давления.

— Нет-нет, — в ее голосе послышалась легкая настойчивость. — Я пришла почитать вам. Конечно, если хотите. Некоторым скучно лежать с завязанными глазами.

— А что читать, кто выбирает: они или вы?

— Они. У меня с собой целая стопка книг.

— Почитайте стихи.

— Непохоже, что вам очень уж хочется.

Мне действительно не хотелось, и скажу почему. У меня был некоторый опыт чтения стихов вслух, по радио. И я слышал, как читали другие, хорошо поставленным голосом. В общем, чья-то манера чтения была мне приятна, а чью-то я терпеть не мог.

— Тогда давайте поиграем, — сказала она, как будто услышав мои мысли. — Я буду читать одну или две строчки, потом остановлюсь, а вы продолжите. Хорошо?

Я подумал, что, возможно, это молодая особа, которой нужны слушатели, чтобы отточить свое "мастерство".

Я согласился. Но попросил не читать на древнеанглийском.

— *В городе Данфермлайн сидит король*, — начала она с вопросительной интонацией.

— *И пьет кроваво-красное вино*, — продолжил я.

Мы были довольны друг другом. Она читала совсем неплохо, хотя немного по-детски. А мне начал нравиться звук моего голоса, в нем слышались недурные актерские нотки.

— Замечательно, — сказала она.

— *Я покажу тебе, как лилии растут,*
У берегов Италии.

— Там "растут" или "цветут"? — спросила она. — У меня с собой нет этой книги. Хотя следовало бы помнить. В общем, неважно. Это чудесно. Мне всегда нравился ваш голос по радио.

— Правда? Вы меня слушали?

— Конечно. Очень многие слушали.

Она перестала предлагать строчки и просто позволила мне читать стихи самому. Можете себе представить. "Берег

Дувра", "Кубла Хан", "Западный ветер", "Дикие лебеди", "Гимн обреченной молодежи"... Может, не все из них и не до конца.

— Вы уже запыхались, — сказала она. Вдруг ее маленькая рука легла на мои губы. А потом она прислонилась щекой к моей щеке. — Мне пора. Еще одно, перед тем, как я уйду. Я усложню задачу: буду читать не с самого начала:

Ни слез, ни вздохов,
Ни слов молитвы.
Тебя здесь нет, и отныне место
Твое пустует.

— Я никогда этого не слышал, — сказал я.

— Уверены?

— Уверен. Вы выиграли.

К тому моменту я начал что-то подозревать. Казалось, что-то ее огорчило, рассердило. Я слышал, как кричат, пролетая над больницей, гуси. В это время года они готовятся к долгим полетам и в один прекрасный день совсем улетают. А потом я проснулся, удивленный и возмущенный реалистичностью сна. Мне хотелось вернуться назад и снова почувствовать ее щеку на моей. Но сны не так уж любезны.

Когда я снова был дома и уже хорошо видел, я стал искать то стихотворение, которое она читала мне в моем сне. Пролистал несколько сборников, но не нашел его. Предположил, что это были строки из несуществующего стихотворения, что они были придуманы в том сне, чтобы сбить меня с толку. Но кем придуманы?

А однажды осенью, когда я приготовил несколько книг, чтобы отнести на благотворительный базар, из одного томика выпал пожелтевший листок с написанными карандашом строчками. Это был не мамин почерк и вряд ли отца. Чей же тогда? Не знаю. В конце было имя автора: Уолтер де ла Мар. Название отсутствовало. Я ничего не знал об этом поэте. Но, должно быть, когда-то читал это стихотворение, может, не на том листке, а в какой-то книге. Наверное, я положил его в дальний уголок памяти. Но почему? Чтобы во сне меня преследовали эти строки или призрак девочки?

Нет больше грусти,
Чей лекарь время;
Как ни бывало
Утрат, предательств —

Все миновало.
Любовь до гроба.
Но после гроба
Бальзам забвенья
Вкушают оба.
Глянь, снова солнце,
Улегся ветер.
Цветы воспряли,
И день так светел!
Все вздор — но, может,
Где жизнь от смерти
Неотличима,
Тебя ждет встреча
Друзей, умерших
И позабытых.
Не жди вдогонку
Ни слез, ни вздохов,
Ни слов молитвы.
Тебя здесь нет, и отныне место
Твое пустует.

Стихотворение не расстроило меня. В каком-то смысле оно подтолкнуло меня принять окончательное решение — не продавать дом, а остаться в нем жить. Что-то ведь в этом месте произошло.

В нашей жизни есть несколько мест, или, может быть, только одно, где происходит что-то важное. А другие места — это просто другие места.

Конечно, я знаю: если бы я встретил Нэнси годы спустя, например, в метро, в Торонто, если бы мы, с нашими характерными метками, встретились, у нас получился бы обычный бессмысленный диалог смущенных людей, поспешное перечисление автобиографических фактов. Я бы обратил внимание на то, как над ее щекой хорошо поработали хирурги, или же на еще заметный шрам, но ничего бы не сказал. Может, о детях бы упомянули. Не исключено, что поговорили бы о пластических операциях. Внуки. Работа. Возможно, мне не пришлось бы рассказывать о себе. Мы были бы потрясены, старались говорить откровенно, и... поспешили бы распрощаться.

Думаете, это что-то изменило бы?

Конечно. На время. Никогда.

Антонио Табукки

Г*олоса*

Рассказ

Перевод с итальянского Ольги Пекелис

Моему другу Марии Ивонэ,
однажды доверившей мне секрет.

ПЕРВОЙ позвонила девушка, она звонила третий раз за три дня и бесконечно повторяла, что больше не может. В подобных случаях следует проявлять осторожность, потому что есть риск спровоцировать психологическую зависимость. Нужно быть приветливым, но сдержанным, звонящий должен чувствовать, что на другом конце провода — друг, а не "бог из машины", от которого зависит его жизнь. Еще очень важно, чтобы он не привязывался к конкретному голосу, последствия могут быть тяжелыми. С людьми депрессивными такое случается сплошь и рядом, они испытывают потребность в персонифицированном слушателе, им недостаточно анонимного голоса, они хотят *того самого* голоса и впиваются в него с отчаянием. Но с депрессивными определенного типа — кто страдает идеей фикс и возводит вокруг себя стену — дело еще больше осложняется. Их звонки леденят душу, и установить контакт удается редко. Однако в этот раз получилось хорошо, мне повезло нащупать тему, ее интересовав-

© 1981, Antonio Tabucchi
© Ольга Пекелис. Перевод, 2010

шую. Это тоже правило, которое действует во многих случаях: навести разговор на предмет, который позвонившему интересен, потому что всех, даже самых отчаявшихся, в глубине души что-то интересует, даже тех, кто больше других оторван от реальности. Часто все зависит от нашего старания и доброй воли, бывает, нужно прибегнуть к маленьким хитростям, к уловкам. Мне не раз удавалось разрядить безнадежную, казалось, ситуацию посредством "игры со стаканом", и какое-никакое общение завязывалось. К примеру, звонит телефон, вы берете трубку, говорите стандартное приветствие или что-то в этом роде, а с той стороны — ничего, совершенная тишина, даже вздоха не доносится. Вы настаиваете, стараетесь расшевелить его: мол, вы знаете, что он вас слушает, пусть произнесет хоть что-нибудь, что хочет, все, что придет на ум, бессмыслицу, ругательство, крик, слог. Но нет, полная тишина. А ведь если он позвонил, значит, была причина, только знать ты ее не можешь, ты не знаешь ничего: то ли он иностранец, или немой, мало ли что. И тогда я беру стакан, карандаш и говорю: послушайте, на этой земле нас миллионы и миллионы, а мы двое все-таки встретились, только по телефону, конечно, друг друга не видя, это правда, но мы же встретились, так не будем пренебрегать этой встречей, она что-нибудь да значит; послушайте, давайте поиграем, передо мной сейчас стакан, я постучу по нему карандашом, *дзынь*, вы слышите? Если слышите, сделайте так же, два раза, а если у вас под рукой ничего нет, щелкнете ногтем по трубке, *цак-цак*, вы слышите? Если слышите, ответьте, прошу вас, послушайте, сейчас я буду называть разные вещи, что придет в голову, а вы говорите, нравятся ли они вам, например, вам нравится море? Если да, щелкните два раза, нет — один.

Но поди пойми, что интересует девушку, которая набирает номер, молчит почти две минуты, а потом принимается повторять: я больше не могу, я больше не могу, я больше не могу, я больше не могу. И так до бесконечности. Все вышло совершенно случайно. Я еще раньше завела пластинку, подумала, пятнадцатое августа, наплыва звонков не будет. И действительно, с начала дежурства прошло два часа, а никто не позвонил. Стояла страшная жара, от маленького вентилятора, который я принесла с собой, не было никакого толка, город, казалось, вымер, все разъехались, я устроилась в кресле и принялась читать, но книжка упала мне на грудь. Я не люблю спать на дежурстве, у меня медленная реакция, и, если кто-то звонит, в первые секунды он застает меня врасплох, а ведь эти первые секунды иногда и есть самые важные, потому что он может положить трубку и потом, кто знает, решит-

ся ли снова набрать номер. Поэтому я негромко включила турецкий марш Моцарта, он веселый, в нем есть что-то ободряющее, он поднимает настроение. Она позвонила, пока пластинка играла, долго молчала, потом начала повторять, что больше не может, а я ей не мешала, потому что в таких случаях хорошее правило — дать звонящему выпустить пар, пусть скажет все, что хочет и сколько хочет раз; когда в трубке уже не было слышно ничего, кроме ее тяжелого дыхания, я сказала: подожди секунду, ладно? — я выключу пластинку, а она ответила: оставь. Конечно, сказала я, с удовольствием, ты любишь Брамса? Не знаю, как я почувствовала, что поводом к разговору может стать музыка, идея посетила меня внезапно, иногда небольшая хитрость оказывается решающей. Что же до Брамса — наверное, сыграла свою роль подсознательная ассоциация с книжкой Саган, чье название у каждого дремлет в памяти. Это не Брамс, сказала она, это Моцарт. Как Моцарт? — изумилась я. Конечно, Моцарт, ответила она с живостью, это турецкий марш Моцарта. Так она начала говорить о консерватории, где училась, прежде чем с ней случилось *это*, и дело пошло на лад.

Потом время тянулось медленно. Я услышала, как колокола церкви Сан-Доменико прозвонили семь, и выглянула в окно. Над городом нависло легкое марево, по улице проезжали редкие автомобили. Я подкрасила ресницы — иногда я себе нравлюсь, — растянулась на диванчике рядом с проигрывателем и поразмышляла о вещах, о людях, о жизни. Телефон зазвонил в половине восьмого. Я произнесла обычную формулу, может, несколько устало. На другой стороне, после недолгого колебания, голос сказал: меня зовут Фернандо, но я — не герундий[1]. Всегда хорошо отдать должное шуткам звонящего, они говорят о желании установить контакт, и я засмеялась. Я ответила, что у меня есть дедушка, которого зовут Андрей, но он — не условное наклонение, а всего-навсего русский[2]. Он тоже усмехнулся. А потом сказал, что все-таки имеет с глаголами нечто общее, обладает одним глагольным качеством: непереходностью. Для построения фразы все глаголы важны, ответила я. Мне казалось, беседа дозволяла иносказательную интонацию, и потом — всегда лучше поддерживать регистр, выбранный звонящим. Но я еще и отложительный[3], сказал он. Отложительный — в ка-

1. Форма герундия в итальянском языке образуется с помощью суффикса -ndo. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. "Andrei" — в итальянском форма условного наклонения от глагола "идти".
3. Отложительный глагол — грамматический термин.

ком смысле? — спросила я. В том смысле, что откладываю, то есть складываю, оружие. А может, ошибка в том и заключается, что мы думаем, будто оружие нельзя складывать, разве не так, сказала я. Может, нас обучили неправильной грамматике и лучше оставить оружие воюющим? Людей безоружных такое множество, он в одиночестве не останется. Он сказал: возможно; а я сказала, что наш разговор смахивает на таблицу глагольного спряжения, и тогда рассмеялся он, коротко и грубо. Потом он спросил, знаю ли я, как шумит время. Нет, ответила я, не знаю. Но это же просто, возразил он, достаточно сесть ночью в постели, когда не можешь уснуть, и ждать с открытыми глазами, и через некоторое время услышишь, это как далекий рев, как дыхание зверя, пожирающего человека. Он не мог бы рассказать подробнее об этих ночах, время у него есть, и у меня никаких дел, кроме как слушать его, сказала я. Но он уже думал о другом, он упустил необходимое звено, чтобы следить за нитью разговора; сам он в этом звене не нуждался или предпочел о нем умолчать. Но я его не останавливала: никогда и ни при каких обстоятельствах не следует перебивать, и потом — мне не понравился его голос, пронзительный и иногда переходящий в шепот. Дом очень большой, сказал он, и старинный, мебель — моих предков, чудовищная мебель в имперском стиле с ножками в форме лап. Протертые ковры и портреты угрюмых мужчин и надменных несчастливых женщин с чуть выпяченной нижней губой. Знаете, почему их рот приобрел эту странную форму? Потому что горечь прошедшей жизни проступает на нижней губе и оттягивает ее. Эти женщины проводили бессонные ночи рядом с недалекими, не знавшими нежности мужьями, и они, эти женщины, тоже лежали в темноте с открытыми глазами, копя обиду. В гардеробе, смежном с моей спальней, все еще лежат ее вещи, те, что она оставила: обмякшее белье на табуретке, золотая цепочка, которую она носила на запястье, черепашья заколка для волос. Письмо — на комоде, под стеклянным колпаком, там когда-то хранился огромный швейцарский будильник. Этот будильник я сломал в детстве, я тогда болел, никто ко мне не поднимался — помню, словно это было вчера. Я встал и вытащил будильник из-под его купола, он тикал устрашающе, я отсоединил крышечку с нижней стороны и методично разбирал механизм до тех пор, пока вся моя постель не оказалась усыпанной его зубчатыми детальками. Если хотите, могу вам его прочесть — письмо, я имею в виду, — да что там, я помню его наизусть, я читаю его каждый вечер: “Фернандо, если бы ты только знал, как я ненавидела тебя все эти го-

ды...” Это начало; о продолжении нетрудно догадаться, стеклянный колпак хранит ненависть, густую и концентрированную.

Потом он перепрыгнул еще звено, но в этот раз мне показалось, я уловила связь, он сказал: а с Джакомино теперь что? кем он стал? Уже мужчина, где-то он сейчас. Тогда я спросила, не пятнадцатым ли августа датировано письмо, я как-то это почувствовала, а он сказал, что да, как раз годовщина, и он отпразднует ее как должно, вот уже и орудие празднования приготовлено, оно перед ним на столе, рядом с телефоном.

Он замолчал, я подождала, не скажет ли он еще что-то, но он не говорил. Тогда я сказала: дождитесь следующей годовщины, Фернандо, попробуйте подождать еще год. И сразу поняла, какая нелепая вышла фраза, но в тот момент мне в голову не пришло ничего другого, я говорила, просто чтобы говорить, — и потом, важна ведь сама мысль. Сколько я наслушалась всяких звонков, всех сортов, с самыми абсурдными обстоятельствами, но, может быть, именно тогда, в тот раз, дала сбой моя обычная профессиональная находчивость, и я сама почувствовала себя потерянной, словно вдруг ощутила потребность в ком-то, кто выслушал бы меня и сказал бы мне добрые слова. Это продолжалось мгновение, он не отвечал, и я сосредоточилась: я уже знала, что́ могу ему сказать, я могла поговорить о микроперспективах, и я о них заговорила. Ведь в жизни бывают разные виды перспектив: так называемые масштабные перспективы, которые все считают первостепенными, и те, которые я называю микроперспективами — положим, менее существенные, но раз уж в мире все относительно, раз природа распорядилась, что существуют орлы и муравьи, почему бы, спрашивается, не жить, как муравьи, микроперспективами. Да, именно микроперспективами, повторила я. Он нашел мое определение забавным, но спросил, что же это такое — микроперспективы, и я принялась подробно объяснять. Микроперспектива — это образ жизни, понимаете? Скажем так: это форма концентрации внимания, всего внимания, на мелком моменте жизни, моменте ее будничного течения, как если бы он был самым важным на свете. Но необходима и ирония, следует помнить, что это совсем не самое важное и что все относительно. Помочь здесь могут составление списков, ведение дневника, жесткий режим — и чтобы никаких послаблений. Микроперспектива — это конкретный способ сосредоточиться на конкретных вещах.

Мне показалось, я его не слишком убедила, но у меня и не было такой цели. Я прекрасно понимала, что не открываю

истин. Но он услышал, что кто-то интересуется его делами, — и уже одно это было, наверное, не лишено смысла. Большего я сделать не могла. Он спросил, не мог бы он позвонить мне домой. К сожалению, нет, у меня нет телефона. Сюда? Конечно, когда угодно; нет, завтра нет, но зато он может оставить сообщение, здесь будет мой друг, он мне потом передаст, я буду рада узнать, какой была микроперспектива его дня.

Он вежливо попрощался — таким тоном, будто просил прощения. Наступил вечер, а я и не заметила; некоторые разговоры требуют страшной сосредоточенности. Из окна я увидела Гулливера, переходящего улицу: он шел меня сменить. Гулливера даже с крыши небоскреба трудно не заметить, не зря мы зовем его Гулливером. Я собрала вещи и приготовилась уходить. Только тогда я обнаружила, что до девяти остается десять минут; черт возьми, я обещала Пако быть дома ровно в девять, а теперь, как ни спеши, раньше половины десятого не успеть. Да еще эти автобусы — и в обычные дни одно несчастье, а уж пятнадцатого августа... Может, лучше вообще пойти пешком. Я пулей пронеслась мимо Гулливера, не дав ему времени даже поздороваться; он крикнул мне вслед что-то шутливое, я ответила, что спешу на встречу и чтоб в следующий раз, уж пожалуйста, не опаздывал, я оставила ему вентилятор, хоть он того и не заслужил. Только я вышла из ворот — из-за угла, как по заказу, показался 32-й автобус; до дома, конечно, не довезет, но сэкономит добрую часть пути, поэтому я влетела в него, он был совершенно пустой. 32-й и пустой — странное зрелище, если вспомнить, каким он бывает обычно. Шофер ехал настолько медленно, что мне захотелось возмутиться, но я сдержалась — у него был такой умиротворенный вид и потухшие глаза. Что ж, подумала я, если Пако разозлится, тем хуже для него, я ведь не летаю. Я сошла на остановке перед универмагом, пошла быстрым шагом, но уже было двадцать пять минут десятого, и стоило ли бежать, чтобы прийти все равно с опозданием, потной и запыхавшейся. Я вставила ключ, стараясь не шуметь. Дом был погружен в темноту и тишину, мне сделалось не по себе, почему-то подумалось о чем-то недобром, и я поддалась тревожному чувству. Я позвала: Пако, Пако, это я, я вернулась. На какое-то мгновение я ощутила отчаяние. Я оставила книжки и сумку на табуретке у входа и подошла к двери в гостиную. Пако, Пако, снова вырвалось у меня. Иногда тишину вытерпеть невозможно. Я знаю, что бы ему сказала, будь он там: пожалуйста, Пако, я не виновата, у меня был один сплошной, нескончаемый звонок, и автобусы сегодня редко ходят, пятнадцатое же августа. Я пошла закрыть зад-

нюю террасу, потому что в саду комары; они, когда видят свет, залетают полчищами. Я вспомнила, что в холодильнике оставались баночка икры и баночка паштета, подумала, что самое время открыть их и откупорить бутылку мозельского. Я накрыла на стол. Положила под тарелку желтую льняную салфетку и поставила красную свечку. В моей кухне мебель из светлого дерева, и свет свечи создает теплую атмосферу. Пока я накрывала, еще раз тихо позвала: Пако. Я взяла ложку и легонько ударила ею о бокал — дзынь — потом сильнее — дзынь! — звон разлетелся по всему дому. Вдруг на меня нашло. Напротив своей тарелки я положила еще одну салфетку, приборы, поставила тарелку и бокал. Наполнила оба бокала и пошла в ванную, немного привести себя в порядок. А что, если он и вправду вернется? Реальность иногда превосходит фантазию. Он позвонит двумя короткими звонками, как обычно, я приоткрою дверь с загадочным видом: я накрыла стол на двоих, скажу я, я тебя ждала; не знаю почему, но я тебя ждала. Кто знает, какое у него будет лицо.

Дженет Уинтерсон

Пес на 24 часа

Рассказ

Перевод с английского А. Орловой

Он был ласковым, как капли дождя. В ту первую ночь я повела его через поле, словно нашпигованное минами-фазанами, готовыми взорваться при каждом неосторожном движении. Вертикальный взлет потревоженного фазана — всегда шок, хотя ты и знаешь, что он будет. Я знала и все равно пугалась. А что мог знать он в свои два месяца, голова как знак вопроса?

Я вела его на поводке, а он прыгал от радости, как прыгает все живое, как прыгают дети и как не прыгают взрослые, тратя свои жизни на раздумья, куда их приведет прыжок.

Его лапы были созданы, чтобы носиться кругами. Он кружил по моей орбите. Он был вселенной беспечного движения. Почему же я так целенаправленно шагала по прямой? Куда она меня вела? Он проносился мимо круг за кругом, и все равно мы оказывались рядом.

Мне захотелось поплавать. Смыть жаркие следы шин, проехавшего по мне дня. Окунуться в зовущую воду и расплескать звезды с ее поверхности. Я закрепила поводок, перебросив его через обруч, и разделась. Мой пес пришел в восторг: новая пара носков — их можно пожевать, и старая пара

© Jeanette Winterson, 1999
© А. Орлова. Перевод, 2010

ботинок — на них можно полежать. Его голова, полная вопросов, замерла, и он не заметил, как я исчезла под водой. Ночь пахла розмарином и сеном.

Мой пес пришел в ужас: его солнце утонуло, бросив его в темном мире, не дав даже имени. Он начал поскуливать, неожиданно для самого себя переходя на дрожащий лай, а затем, обнаружив, что его длинный нос можно использовать в качестве гаубицы, принялся палить отчаянием по этому страшному миру, в котором еще совсем недавно нечего было бояться.

Я ухватилась за перила и выбралась из воды. Я заговорила с ним, и он ловил слова так ловко, как если бы я кидала их. Это была грань времени, что разделяет хаос и сотворение. Маленький толчок в развитии, снова и снова повторяющийся в юном и новорожденном. Машин и самолетов нет. Сикстинская капелла еще не расписана, еще нет ни одной книги. Только луна, вода, ночь, зов одного существа и отклик другого. Мгновение между хаосом и сотворением, и я произношу его имя, и он слышит меня.

Мне пришлось нести его — лапы поджаты, нос уткнулся мне в куртку, — уже сейчас мой пес был вдвое больше взрослого кота, но все-таки оставался маленьким и как раз помещался на руках.

Тем утром я забрала его от братьев и сестер, от мамы и друзей на ферме. Он должен был стать моей собакой — этот отпрыск весеннего помета, этот клубок счастья. Постепенно он откроется мне.

Ему нравилась моя спортивная машина, пока она стояла на месте. Движение для него — четыре лапы, ну, может быть, две. Он еще не знает колеса. Он лежал у меня за спиной в отчаянии существа каменного века, не напряженный, но мрачный. Его мочевой пузырь опорожнился, голубую кожу сидений оросил щенячий дождь.

Пять минут — и мы были дома; пес, пошатываясь, выбрался из машины, словно его месяцев шесть, а то и дольше продержали в плену на невольничьем судне. Его слишком большие лапы нерешительно переступали по гравию — он был почти уверен, что земля вот-вот поедет.

Я подтолкнула его к маленькой дверце в больших воротах. Он вопросительно посмотрел на меня: что делать? Пришлось показать: сначала передние лапы, потом задние — и он перепрыгнет через деревянный порог. Он свалился, но завилял хвостом.

Ранним утром того дня я пыталась почувствовать себя собакой. Я проползла по столовой и кухне на четвереньках, вы-

сматривая с высоты собачьего роста яды (отбеливатель), опасные для жизни предметы (воск для ботинок), запретные лакомства (резиновые сапоги), смертельные ловушки (электрические провода), а также все, что можно проглотить, пожевать и погрызть, большие ножницы и прочие распили-псапополам инструменты.

Утром предыдущего дня я повесила новые полки и переставила шкафы для посуды. Мой приятель из Лондона спросил, не увлеклась ли я фэн-шуй. Мне пришлось объяснить, что это не для управления потоками энергии, а для сохранности собачьего печенья.

Я убрала шланги стиральной машины. В справочнике по собаководству я вычитала, что собаки-ищейки (помесь шотландской овчарки с борзой) любят грызть шланги стиральных машин, но только когда машина включена; и, если им и не удается покончить жизнь электросамоубийством, они хотя бы устраивают потоп.

За неделю до этого я отправила свою подругу в детский магазин за манежем. Этот поход едва не убил ее. И не потому, что все вокруг было окрашено в пастельные тона, отовсюду звучала музыка и на всех углах были развешаны экраны, показывающие мультфильмы, а интеллект продавщиц был предусмотрительно понижен до возраста двух-четырех и четырехшести лет. Дело было даже не в специальном предложении — сто слюнявчиков по цене пятидесяти. Нет. На нее наехал грузоподъемник, везущий партию детских горшков.

Я собрала манеж. Я пыталась наладить контакт. Я провела бессонную ночь на нашей новой круглой подушке. Я играла в собаку.

Фермер позвонил мне на следующий день.

— Может, заедете за ним сейчас?

Сейчас. Прямо сейчас. Не позже. Не раньше. Сейчас, которое здесь. Неотвратимым сейчас.

Да, я заеду за тобой. Прикачусь к тебе мячом. Метнусь к тебе сквозь судьбу. Стану мостом или лестницей. Ибо ты — Мечта.

Он всего лишь пес. Да, но он поможет мне понять себя.

Тем девственным утром расцветающего лета пес и я были в саду. Я подстригала эскаллонию, а пес перетаскивал ко мне содержимое гаража, только машину не подкатил. Начал он с рабочих рукавиц, которые, как он верно подметил, были мне нужны. Потом к ним присоединились: подвесное кашпо, кассета Дайаны Росс, маленький огнетушитель, щетка для рук (когда он нес ее в зубах, то удивительно походил на Гитлера) и под конец — одна за другой — припрятанная коллекция вик-

торианской плитки. Будучи "круговым" псом, он забегал за новой добычей в одну дверь и уже из другой мчался ко мне. Он еще не постиг искусства торможения и просто заваливался на бок, когда хотел остановиться.

Я взглянула на развал трофеев. Быть может, это и есть фэн-шуй. И зачем мне кассета Дайаны Росс? А зачем я хранила шесть футов подкладки под ковры? У меня нет ковров.

Вопросы о вселенной начинаются и заканчиваются вопросами вроде этих. Он был космическим псом.

Свет был подобен воде. Я продвигалась сквозь мыслящую стихию. Время — участник игры. Время — это часть сегодняшнего дня, а не просто мерило того, что проходит.

"Неспешность времени" звучит как парадокс. Но сегодня я почувствовала ее в свете, так похожем на воду. Казалось, я двигаюсь сквозь что-то материальное. Что-то значительное. Здесь были пес, я, солнце, небо — все в неком узоре, танце; и время танцевало с нами в пятнах света. День принял форму нас, а мы застыли в форме дня. Время вернет все это воспоминанием; эту часть узора, этот танец, который я себе запретила.

* * *

Он дремал под столом, пока я шелушила бобы. Мои кошки, а их у меня четыре, заняли оборонительные позиции на подоконниках. Без сомнения, пес был напольным зверем, но он был вдвое крупней. Они еще не осознали своего преимущества: этот пес не знал, какого он размера; себе он казался совсем маленьким. Он все еще был карманным псом.

Я взглянула на него — на доверчивую, ранимую любовь, не знающую, что такое осторожность. Он был началом, тем самым началом, что каждый раз возрождает мир. В нем шумели нетронутые тропические леса, а океан был все также могуч. Он был картой ясных очертаний и безымянных надежд. Мгновением будущего и прошлого. Настоящее еще не испортило его. В пространстве между хаосом и сотворением могло случиться что угодно.

Опустилась ночь. Мы прогулялись до пруда. Возвращались вплавь сквозь волны темноты. Легкий ветер раздувал его уши, словно паруса. Пес сонно поскуливал. Когда я дотащила его до дома, он почти спал.

Большая круглая подушка продавалась в фиолетовом чехле, усеянном изображениями костей и кусков мяса. Кто и зачем разработал этот дизайн? Что за человек живет в одном из городов Англии, который садится и рисует кости и отбив-

ные? О чем можно думать, глядя на эти рисунки? Это для мужчин или женщин?

Все эти вопросы срывались с языка, но выбора не было. Одна моя подруга как-то рассказала, что стоило ей стать мамой, и она — с ее изысканным вкусом — попала в лапы шайки бандитов-дизайнеров. В конце концов, ей пришлось просто сдаться на милость мафии розничных торговцев. Хотите детский комбинезон? Отлично, все модели только с зайцами. Хотите собачью подушку? Замечательно, мы украшаем их рисунками мясной оргии.

Долой отбивные! И пес кувырком перевалился через подушку, повизгивая от восторга. Это, правда, ему? Он метнулся обратно и хитро скосил глаза в мою сторону: ты не будешь кричать? Нет! Он был новым псом. Весь мир был его подушкой.

Я заперла кошек в столовой, защелкнув кошачий лаз. Я заперла пса на кухне с мячом и подушкой. Я заперла себя в комнате по имени Сон.

В своем справочнике я прочитала, что собаку нужно укротить. Пес не должен спать рядом с хозяином. Он должен спать один.

Через час я проснулась. Стало ясно, что мой пес справочника не читал. Об этом он жалился ночи протяжным воем. Я не знала, что мне делать, и ничего делать не стала. Он привык спать в куче сестер и братьев. Теперь он был один. Он звал, продолжал звать, и в этот раз я ему не ответила. Полнейший хаос.

Около девяти утра я спустилась в столовую. Кошки метали в меня яростные взгляды со своих постов. Мешки под их глазами походили на чемоданы Луи Витона.

"Мы уходим из дома, — ясно читалось на их мордах. — Просто выдайте завтрак, и нас уже нет".

Я покормила их, и они выстроились в очередь перед кошачьим лазом, словно колония муравьев.

Я посмотрелась в зеркало. Мешки под моими глазами требовали тележки носильщика.

Следующий вопрос. Пес?

Я приоткрыла дверь на кухню. Пес лежал на подушке. Нос — на лапах. Взгляд бесконечно уныл. Я постояла немного, он нетвердо поднялся и пополз ко мне на животе через всю комнату. Руководство не обмануло — я стала хозяйкой.

Я выпустила его на солнечный двор и дала ему огромную миску хлопьев с молоком. Обожаю смотреть, как собаки уплетают еду — чавканье, фонтан брызг, голова в лохани и поро-

сячий восторг. Я — ярый поборник этикета, но такое напоминание о том, кто мы есть на самом деле, воистину ценно.

Это и было проблемой; пес будет струиться во мне, и обнаружится каждая, пусть даже крошечная, щель. Знаю, я — судно, что дало течь, но хочу ли я, чтобы мне напоминали об этом каждый день?

Он всего лишь пес. Да, но он поможет мне понять себя.

* * *

Я защелкнула ошейник и отправилась выгуливать его в поле, даже не переодевшись, как была — в пеньюаре и сапогах. Тем, кто сочтет это эксцентричным, напомню — моя душа была обнажена, и что бы я ни надела, мне не спрятать ее. Зачем носить одежду, если наготу нельзя прикрыть?

Пес носился кругами — разгоряченный, вновь счастливый, потому что он был свободным и потому что он был моим. Вся жизнь человека — битва за это чувство; узкая тропа между свободой и желанием быть с кем-то рядом. Иногда я жертвовала свободой ради этого желания, но гораздо чаще теряла всякую надежду на то, чтобы стать чьей-то.

И бесплодны попытки вновь обрести ту наивную открытость, что дана зверю или ребенку. Пришло время действовать разумно. Теперь на то, чтобы пронестись по кругу так же радостно, как он, можно решаться всю жизнь, а, решившись, не вспомнить, как это делается.

День выдался пасмурным. Вязким предчувствием он оседал на шкуру моего пса. Я всматривалась в будущее, раздумывая, как сильно я готова измениться, чтобы вернуть этому псу все то, что он дает мне, просто находясь рядом. Все было бы гораздо проще, если бы он был простой собакой. Я хочу сказать, будь он менее умным, менее чувствительным, будь он чуть меньше наполнен тем искрящимся весельем, что нельзя ранить.

Все было бы гораздо проще, будь я простым человеком. Мы, пес и я, были гранями одного и того же безрассудства. Одной и той же любви. Я узнала, какой цены требует любовь. Я никогда не высчитывала ее, но знаю, чего она стоит.

* * *

Я позвонила фермеру:

— Вам придется забрать его назад. Я не могу.

Мы обговаривали это еще в самом начале, когда в попискивающей куче копошились шесть щенков, и один за другим

приходили благоразумные сельские жители, чтобы выбрать, кого же им взять. Не было ни одной причины, почему бы мне не оставить собаку у себя. У меня большой участок и много места в доме, много свободного времени и терпения.

Я все тщательно обдумала, прежде чем согласилась взять его. Все подготовила, все просчитала, за исключением двух важных вещей, которые нельзя просчитать: его сердца и моего.

Моя подруга несла большую круглую подушку. Я вела пса. Радостные прыжки, бешеный волчок-пес, неспешное вращение планеты, этот короткий виток жизни.

Как и всегда, нас провожал почтенный кот, древний одноглазый зверь, которого пес побаивался. В конце нашего поля кот уселся, привычно ожидая, когда мы вернемся назад. На этот раз только вдвоем.

Когда мы пришли на ферму, пес почуял неладное и опустил голову. Я мягко заговорила с ним. Пыталась объяснить. Не знаю, что именно он понял, но знаю, он понял главное: он больше не мой пес. Мы преступили невидимую черту, высокую, как ограда.

Я в последний раз взяла его на руки и понесла.

А потом, разумеется, были мама, и братья, и сестры, и я угощала их печеньем и косточками, и была большая круглая подушка — предмет особой гордости. Ни у кого такой не было.

Я сняла с него ошейник, и он вновь запрыгал, дурашливо и простодушно, как все собаки, и уже ночь, пруд, ветер, он — сонный пес, утренний туман, окутавший нас двоих — все начало постепенно блекнуть и расплываться.

Я не знаю, что подумал фермер. Я пробормотала извинения, приличествующие случаю, и все было правдой: и то, что буквально сегодня выяснилось, что моя подруга уезжает в командировку на пару недель и что мне одной будет трудно справляться со всем хозяйством — дом, огород, зверье, — а тут еще новый пес.

Я не смогла назвать лишь истинной причины, такой жесткой и глубокой, что всю жизнь мы обманываем себя, скрывая эти настоящие причины — возможно, потому, что вскрытыми они ранят еще больней.

Еще несколько недель я слышала лай моего пса. Град стрел, пущенных мне в сердце. А потом его забрал другой человек. Он назвал его Гарри и отвез на ферму, где были дети, утки и компания, и было чем заняться, и была та собачья жизнь, которой ему никогда бы не узнать, останься он со мной. А что бы сделала я? Научила его читать?

Я знаю, он не станет такой собакой, какой мог бы, откройся я ему — его глубина и моя. Может быть, так лучше. Может быть, так лучше для меня. Я живу в мире, что лежит между хаосом и сотворением. Я иду по канату, который в любой момент может ослабнуть, сбросив меня в бездну, где тщетны поиски смысла. Порой канат так натянут, что жжет ступни, и жар поднимается все выше и выше, превращая меня в угли. Тогда я вижу красоту только что созданных миров, вижу форму, что совсем не случайна. Новое начало.

Я видела все это в нем, и это испугало меня.

Я дала ему имя. Нимрод. Могучий воитель-охотник из Пятикнижия (Исход), что выслеживал добычу и приносил ее домой. Он помог мне понять себя. Я знала, что так и будет. И, странное дело, хотя я и отдала его, он остался со мной и он никогда не умрет. Он здесь, навсегда, часть моего узора, танца, он бежит рядом. Счастливый.

Курт Воннегут

Ребенок без способностей

Рассказ

Перевод с английского Олега Попова

СТОЯЛА осень, и листья деревьев перед Линкольнской школой приобретали тот же ржавый оттенок, что и кирпичные стены в репетиционном зале. Джордж М. Гельмгольц, заведующий музыкальной частью и дирижер оркестра, был окружен складными стульями и футлярами от инструментов, и на каждом стуле сидел очень молодой человек в нервной готовности подуть во что-нибудь или, в случае ударных, стукнуть по чему-нибудь в тот момент, когда мистер Гельмгольц опустит свою белую палочку.

Мистер Гельмгольц, сорокалетний мужчина, веривший, что его большой живот — знак здоровья, силы и достоинства, блаженно улыбался, словно сейчас должны были раздаться самые изысканные звуки, какие когда-либо слышал человек. Палочка опустилась.

— Турууу! — вступили большие сузафоны.

— Туру! Туру! — отозвались валторны, и начался натужный, пронзительный, скулящий вальс.

Выражение на лице мистера Гельмгольца не изменилось, когда медные сбились с ритма, а у деревянных духовых сдали нер-

© Kurt Vonnegut. 1999. Reprinted by arrangement with G. P. Putnam's Sons, a member of Penguin Group (USA) Inc., from "Bagombo Snuff Box"
© Олег Попов. Перевод, 2010

вы, и они притихли, чтобы не было слышно их ошибок, в то время как секция ударных звучала, как Геттисбергская битва.

— А-а-а-а-та-та, а-а-а-а-а-а, та-та-та-та! — громким тенором пропел мистер Гельмгольц партию первого корнета, когда корнетист, раскрасневшийся и потный, сдался и съежился на своем стуле, опустив инструмент на колени.

— Саксофоны, я вас не слышу, — крикнул мистер Гельмгольц. — Хорошо!

Это был третий состав, и для третьего состава он играл неплохо. На пятом занятии в году лучшего ожидать было нельзя. Большинство юнцов только начинали играть в оркестре, в ближайшие годы они приобретут достаточное мастерство, чтобы переместиться во второй состав, который репетировал часом позже. И в конце концов лучшие из них займут места в оркестре "Десять в квадрате" Линкольнской школы, которым по праву гордился город.

Футбольная команда проигрывала половину игр, а баскетбольная — две трети, но оркестр за те десять лет, которые мистер Гельмгольц им руководил, никому не уступал вплоть до прошлого июня. Оркестр первым в штате стал размахивать флагами на марше, первым стал исполнять не только инструментальные, но и хоровые номера, первым начал широко применять "тройную атаку", первым научился маршировать так, что дух захватывало, первым вставил фонарь в свой бас-барабан. Линкольнская школа вручала свитера с эмблемой участникам первого состава оркестра, их обладателей глубоко уважали, и не зря. "Десять в квадрате" побеждал в каждом состязании школьных оркестров штата десять лет — до прошлого июня.

Пока участники третьего состава один за другим выпадали из вальса, как будто из вентиляции шел иприт, мистер Гельмгольц продолжал улыбаться и махать палочкой выжившим, в душе скорбя по поводу поражения, которое его оркестр потерпел в июне: тогда Джонстаунская школа применила секретное оружие — бас-барабан диаметром семь футов. У судей, которые были не музыкантами, а политиками, слух и взгляд были прикованы только к этому восьмому чуду света, и теперь мистер Гельмгольц не мог думать ни о чем другом. Но школьный бюджет и так был истощен расходами на оркестр. Когда школьный совет выдал мистеру Гельмгольцу последнее целевое ассигнование, которое он так отчаянно выпрашивал — деньги на украшение плюмажей на шляпах оркестрантов мигающими лампочками с батарейками для ночных выступлений, — совет заставил его поклясться, как горького пьяницу, что, да поможет ему Бог, это было в последний раз.

Теперь играли только кларнет и малый барабан — громко, гордо, уверенно и совершенно неправильно. Мистер Гельмгольц, оставив сладкие грезы о барабане крупнее того, который нанес ему поражение, добил агонизирующий вальс, стукнув палочкой по пюпитру. "Славненько, славненько", — весело сказал он и поздравил кивком тех, кто продержался до победного конца.

Уолтер Пламмер, кларнетист, важно поклонился, как солист на концерте симфонического оркестра в ответ на овации. Он был невысок, но с широкой натренированной грудью: все летние каникулы он проводил в глубине бассейна и мог тянуть ноту дольше, чем кто угодно в первом составе; но это было единственное, что он мог. Пламмер приоткрыл усталые, покрасневшие губы, показав два крупных передних зуба, которые делали его похожим на белку, поправил мундштук кларнета, размял пальцы и стал ждать следующего испытания.

Это третий год Пламмера в третьем составе, подумал мистер Гельмгольц со смешанным чувством жалости и страха. Ничто не могло поколебать решимость Пламмера заработать право на одну из священных эмблем первого состава, таких далеких, ужасно далеких.

Мистер Гельмгольц пытался объяснить Пламмеру, что он неправильно выбрал себе цель, и порекомендовать найти для своей энергии и прекрасных легких другое применение, где высота звука будет не важна. Но Пламмер был влюблен — и предметом его обожания была не музыка, а свитера с эмблемой. Ему прямо-таки бизон на ухо наступил, и он не замечал в своей игре никаких изъянов, не сомневался в своих способностях.

— Помните, — сказал мистер Гельмгольц третьему составу, — пятница — день конкурсов, так что соберитесь с силами. Сейчас вы сидите в произвольном порядке. На конкурсе вам нужно будет показать, какого стула в оркестре вы заслуживаете.

Он уклонился от прищуренного уверенного взгляда Пламмера, который сел на место первого кларнетиста, не сверяясь с планом, висящим на доске объявлений. Конкурсы устраивались раз в две недели, и в этот день любой участник оркестра мог вызвать на состязание любого другого, а судьей был мистер Гельмгольц.

Пламмер поднял руку и щелкнул пальцами.

— Да, Пламмер? — сказал мистер Гельмгольц. Он начал бояться конкурсов из-за Пламмера: день конкурса уже стал для него днем Пламмера. Пламмер никогда не состязался ни с кем из третьего или даже второго состава, но штурмовал са-

мую вершину, вступая в соревнование — что, к сожалению, позволялось каждому — только с музыкантами первого состава. Первый состав зря тратил время, это само по себе было неприятно, но гораздо больнее мистеру Гельмгольцу было видеть ошеломлённое недоверие на лице Пламмера, когда мистер Гельмгольц объявлял, что он не победил того, с кем состязался.

— Мистер Гельмгольц, — сказал Пламмер, — я хотел бы прийти в эту пятницу на первый состав.

— Хорошо, если чувствуешь в себе силы.

Пламмер всегда их чувствовал, и было бы гораздо удивительнее, если бы Пламмер заявил, что не придет на занятия первого состава.

— Я хотел бы состязаться с Флэймером.

Шуршание нот и щелкание застежек на футлярах прекратилось. Флэймер был первым кларнетистом первого состава, гением, с которым не дерзали состязаться даже музыканты из первого состава.

Мистер Гельмгольц прокашлялся:

— Я восхищен силой твоего духа, Пламмер, но не слишком ли это высокая планка для первого состязания в году? Может быть, тебе начать, скажем, с Эда Делани?

Делани занимал последний стул во втором составе.

— Вы не поняли, — сказал Пламмер. — У меня новый кларнет.

— Гм? А, вот как.

Пламмер погладил атласно-черный бочонок инструмента, как будто это был меч короля Артура, наделяющий своего владельца волшебной силой.

— Он не хуже, чем у Флэймера, — сказал Пламмер. — Даже лучше.

В его голосе звучало предостережение: мистеру Гельмгольцу следовало понять, что время дискриминации закончилось и что никто в своем уме не осмелился бы сдерживать человека с таким инструментом.

— Хм, — сказал мистер Гельмгольц. — Что ж, посмотрим, посмотрим.

После занятий он столкнулся с Пламмером в коридоре, полном народу. Пламмер что-то сердито говорил удивленному оркестранту-новичку.

— Знаешь, почему оркестр проиграл Джонстаунской школе в июне? — спросил Пламмер, по-видимому, не замечая, что за спиной у него стоит мистер Гельмгольц. — Потому что перестали учитывать заслуги музыкантов. Увидишь, что будет в пятницу.

Мистер Джордж М. Гельмгольц жил в мире музыки, и даже волны мигрени накатывали в музыкальном ритме, как гортанный гул бас-барабана диаметром семь футов. Близился вечер первого дня конкурсов нового учебного года. Мистер Гельмгольц сидел у себя в гостиной, прикрыв глаза и ожидая другого звука — шлепка вечерней газеты, которую Уолтер Пламмер, разносчик, швырял в обшитую досками стену дома.

Когда мистер Гельмгольц подумал, что предпочел бы отказаться от газеты в день конкурса, потому что вместе с ней приходил и Пламмер, газета с шумом упала на крыльцо.

— Пламмер! — крикнул он.

— Да, сэр? — сказал Пламмер с тротуара.

Мистер Гельмгольц прошаркал к двери в своих мягких шлепанцах.

— Прошу тебя, мальчик мой, — сказал он, — давай будем друзьями.

— Конечно, почему бы нет? — сказал Пламмер. — Оставим прошлое в прошлом, как я всегда говорю. — Он напряженно попытался изобразить приветливую улыбку. — Все вода унесла. Уже прошло два часа с тех пор, как вы всадили в меня нож.

Мистер Гельмгольц вздохнул.

— У тебя есть минутка? Нам пора поговорить, мой мальчик.

Пламмер спрятал свои газеты в кустах и вошел. Мистер Гельмгольц жестом пригласил его сесть на самый удобный стул в комнате, тот, на котором только что сидел сам. Пламмер предпочел присесть на краешек жесткого стула с прямой спинкой.

— Мой мальчик, — сказал капельмейстер, — Бог создал людей разными: одни могут быстро бегать, другие — писать замечательные рассказы, кто-то умеет рисовать картины, кто-то может продать что угодно, а некоторые могут сочинять прекрасную музыку. Но Он не создал никого, у кого бы все хорошо получалось. В процессе взросления есть этап, когда мы узнаем, что у нас хорошо получается, а что нет. — Он потрепал Пламмера по плечу. — Последний этап — выяснение, что́ у нас не получается, — самый болезненный. Но каждый должен через это пройти, а затем отправиться на поиски своего подлинного я.

Голова Пламмера все ниже и ниже опускалась на грудь, и мистер Гельмгольц поспешил обратить его внимание на свет в конце тоннеля:

— Например, Флэймер никогда бы не справился с таким делом, как доставка газет, учет и поиск новых клиентов. У не-

го не так голова устроена, и он не смог бы этим заниматься, даже если бы от этого зависела его жизнь.

— Вы правы, — сказал Пламмер с неожиданной живостью. — Только очень однобокий человек достигает успехов в одной области, как Флэймер. Я думаю, лучше развиваться равномерно. Конечно, Флэймер переиграл меня сегодня по всем статьям, но я не хочу, чтобы вы думали, будто я обиделся на это. Меня другое достает.

— Молодец, ведешь себя как взрослый, — сказал мистер Гельмгольц, — однако я хотел указать тебе на то, что у нас у всех есть слабости, и...

Пламмер замахал на него руками:

— Не надо мне объяснять, мистер Гельмгольц. У вас столько работы, было бы чудом, если бы вы все делали правильно.

— Подожди, Пламмер! — сказал мистер Гельмгольц.

— Я только прошу, чтобы вы взглянули на это с моей точки зрения, — сказал Пламмер. — После того как я вернулся с состязания с первым составом, после того как я всю душу вложил в игру, вы натравили на меня эту мелочь из третьего состава. Мы с вами знали, что я полностью выложился, а им мы просто даем поиграть в конкурс. Но вы им об этом сказали? Нет, черт побери, не сказали, мистер Гельмгольц, и вся эта мелочь считает, будто они играют лучше меня. Вот что меня мучит! Они думают, я на самом деле занял последнее место в третьем составе.

— Пламмер, — сказал мистер Гельмгольц. — Я пытался объяснить тебе кое-что как можно мягче, но единственный способ донести это до тебя — сказать прямо.

— Валяйте, давите критику, — сказал Пламмер, вставая.

— Давить?

— Давите, — сказал Пламмер твердо. Он направился к двери. — Наверно, этими разговорами я начисто лишаю себя шансов попасть в первый состав, мистер Гельмгольц, но, честно говоря, именно из-за таких происшествий, как сегодня, оркестр проиграл в июне.

— Он проиграл из-за семифутового бас-барабана!

— Добудьте такой для Линкольнской школы, и посмотрим, что у вас тогда получится.

— Я готов за него руку отдать! — сказал мистер Гельмгольц, мгновенно отвлекаясь на свою заветную мечту.

Пламмер остановился на пороге.

— *Такой, как у Рыцарей Кандагара на парадах?*

— Вот-вот! — мистер Гельмгольц вообразил огромный барабан Рыцарей Кандагара, достопримечательность каждого честного парада. Он попытался представить себе этот бара-

бан с нарисованной на нем черной пантерой Линкольнской школы.

– Так точно, сэр! – Когда капельмейстер вернулся на землю, Пламмер уже оседлал свой велосипед.

Мистер Гельмгольц закричал Пламмеру вслед, чтобы вернуть его и прямо сказать, что у него нет ни малейшего шанса выбраться когда-нибудь из третьего состава, что ему никогда не понять, что цель оркестра – не просто издавать звуки, а издавать их особым образом. Но Пламмера и след простыл.

Почувствовав облегчение – теперь можно было расслабиться до следующего конкурса, – мистер Гельмгольц сел на стул, чтобы насладиться своей газетой, и прочитал, что казначей Рыцарей Кандагара, уважаемый гражданин, скрылся с фондами организации, оставив неоплаченными счета Рыцарей за последние полтора года. "Мы расплатимся со всеми сполна, даже если придется продать все, кроме Священного Жезла", – сказал Высочайший Камергер Внутреннего Храма.

Мистер Гельмгольц не знал никого из замешанных в этом деле и, зевнув, перешел к страничке юмора. Потом вдруг ахнул и вернулся к первой странице. Нашел номер в телефонной книге и позвонил.

"Пи-пи-пи-пи", – раздался у него в ухе сигнал "занято". Он положил трубку. Сотни людей, подумал он, пытаются дозвониться до Высочайшего Камергера Внутреннего Храма Рыцарей Кандагара. И с мольбой посмотрел на свой облупившийся потолок. Чтоб только никто из них, молился он, не претендовал на бас-барабан – такой большой, что его надо возить на тележке.

Он набирал номер снова и снова, и все время было занято. Он вышел на крыльцо, чтобы немного ослабить нараставшее напряжение. Я буду единственным претендентом на бас-барабан, сказал он себе, и смогу диктовать цену. Господи! Если предложить пятьдесят долларов, барабан наверняка достанется мне! Я потрачу свои деньги, а школа расплатится со мной через три года, когда будет полностью уплачено за плюмажи с фонариками.

Он смеялся, как Санта-Клаус в супермаркете, пока его взгляд не опустился с небес на газон и он увидел не доставленные Пламмером газеты у себя в кустах.

Он вошел в дом и снова позвонил Высочайшему Камергеру – с тем же результатом. Затем он позвонил Пламмеру домой, чтобы сказать, где тот оставил свои газеты. Но там тоже было занято.

Он звонил по очереди Пламмеру и Высочайшему Камергеру пятнадцать минут, пока ему не ответили.

— Да? — сказала миссис Пламмер.

— Это мистер Гельмгольц, миссис Пламмер. Уолтер дома?

— Минуту назад был дома и куда-то звонил, а потом его как ветром сдуло.

— Искать свои газеты? Он оставил их у меня под таволгой.

— Оставил под таволгой? Господи, понятия не имею, куда он отправился. Про свои газеты он ничего не сказал, но, кажется, что-то говорил о продаже кларнета. — Она вздохнула, а затем рассмеялась. — Дети, начав зарабатывать, становятся ужасно независимыми. Он никогда мне ни о чем не говорит.

— Ну что ж, передайте ему: я думаю, это к лучшему, что он решил продать свой кларнет. И скажите ему, где он оставил газеты.

Вот уж неожиданно приятная новость: у Пламмера наконец-то открылись глаза на его музыкальные способности! Затем капельмейстер позвонил Высочайшему Камергеру, рассчитывая на дальнейшие хорошие новости. На этот раз он дозвонился, но был разочарован, услышав, что тот только что отправился куда-то по делам ложи.

Многие годы мистеру Гельмгольцу удавалось улыбаться и сохранять спокойствие на занятиях третьего состава. Но на следующий день после бесплодных попыток выяснить что-нибудь про бас-барабан Рыцарей Кандагара его броня была сломлена и ядовитая музыка проникала в самую душу.

— Нет, нет, нет! — закричал он с болью. И швырнул свою белую палочку в кирпичную стену. Упругая палочка отскочила от кирпичей и упала на пустой складной стул в конце секции кларнетов — пустой стул Пламмера.

Когда мистер Гельмгольц поднимал палочку, его неожиданно растрогала символичность этого пустого стула. Он понял, что никому другому, сколь бы бесталанным тот ни был, последнее место в оркестре не подходит лучше, чем Пламмеру. Обернувшись, мистер Гельмгольц увидел, что многие из оркестрантов тоже рассматривают стул, будто чувствуют, как необъяснимым образом исчезло нечто великое и жизнь от этого станет гораздо скучнее.

Наступила десятиминутная перемена между занятиями третьего и второго составов. Мистер Гельмгольц поспешил в свой кабинет и снова попытался связаться с Высочайшим Камергером Рыцарей Кандагара. Неудача!

— Одному Богу известно, куда он теперь отправился, — сказали мистеру Гельмгольцу. — На секунду вернулся, но сразу же опять ушел. Я сказала ему про вас, так что, думаю, он позвонит, когда у него будет минута. Вы по поводу барабана, да?

— Да, я по поводу барабана.

В холле трещал звонок, возвещая начало урока. Мистеру Гельмгольцу хотелось остаться у телефона, пока он не поймает Высочайшего Камергера и не завершит сделку, но его ждал второй состав — а потом будет первый.

И тут его осенило. Он позвонил в "Вестерн юнион" и послал телеграмму с оплаченным ответом, предлагая пятьдесят долларов за барабан.

Но за время занятий со вторым составом ответ не пришел. И к середине занятий первого состава тоже не пришел. Оркестранты, люди чуткие, сразу уловили, что их дирижер чем-то до крайности взволнован, и репетиция шла плохо. Мистер Гельмгольц прервал марш посередине, потому что кто-то снаружи колотил в широкую двустворчатую дверь в дальнем конце репетиционного зала.

— Ладно, ладно, подождем, пока грохот уляжется, а то мы сами себя не слышим, — сказал мистер Гельмгольц.

Тут школьник-посыльный вручил ему телеграмму. Мистер Гельмгольц разорвал конверт, и вот что он прочел:

БАРАБАН ПРОДАН ТЧК ПОДОЙДЕТ ЧУЧЕЛО ВЕРБЛЮДА НА КОЛЕСАХ ВОПР

Деревянная дверь отворилась, скрипя ржавыми петлями. Холодный осенний ветер осыпал оркестр листвой. Пламмер, запыхавшийся и вспотевший, стоял в огромном проеме, а за ним сиял барабан размером с полную луну!

— Я знаю, что сегодня не день конкурсов, — сказал Пламмер, — но я подумал, что в моем случае можно сделать исключение.

Он вошел с величавым достоинством, волоча за собой огромный грохочущий агрегат.

Мистер Гельмгольц рванулся навстречу Пламмеру и потряс его правую руку:

— Пламмер, мальчик мой! Ты добыл его для нас. Молодец! Я заплачу тебе столько, сколько ты за него заплатил, — прокричал он и на радостях поспешно добавил: — И еще приличную добавлю. Молодец!

— Да вы что? — сказал Пламмер. — Я отдам его вам, когда окончу школу. Я хочу одного: пока я здесь, играть на нем в первом составе.

— Пламмер, — сказал мистер Гельмгольц, — но ты же не знаешь ничего о барабанах.

— Я буду усердно заниматься, — сказал Пламмер. Он, пятясь, тащил свой инструмент по проходу между тубами и

тромбонами в сторону секции ударных, где пораженные музыканты торопливо освобождали место.

— Минутку, — сказал мистер Гельмгольц, посмеиваясь, словно Пламмер шутит, и прекрасно понимая, что это все всерьез. — Играть на барабане — значит не просто лупить по этой штуковине, как в голову взбредет. На барабанщика учатся годами.

— Что ж, — сказал Пламмер, — чем раньше я начну, тем быстрее научусь.

— Я хотел сказать, что, боюсь, тебе понадобится некоторое время, чтобы подготовиться для игры в первом составе.

Пламмер остановился.

— Как долго? — спросил он.

— До последнего класса, наверно. А пока ты учишься, позволь оркестру пользоваться твоим барабаном.

У мистера Гельмгольца вся кожа зачесалась, когда Пламмер смерил его холодным взглядом.

— Пока рак на горе свистнет? — сказал тот наконец.

Мистер Гельмгольц вздохнул.

— Боюсь, что примерно так. — Он покачал головой. — Об этом я и пытался сказать тебе вчера вечером: нет человека, у которого бы все получалось хорошо, и мы должны трезво оценивать наши возможности. Ты хороший мальчик, Пламмер, но ты никогда не станешь музыкантом — даже за миллион лет. Тебе остается лишь сделать то, что всем нам приходится иногда делать: улыбнуться, пожать плечами и сказать: "Ну что же, видно, это не мое".

У Пламмера на глаза навернулись слезы. Он медленно пошел к двери, волоча за собой барабан. Остановился на пороге, бросив последний печальный взгляд на первый состав, в котором ему никогда не будет места. Он слабо улыбнулся и пожал плечами.

— У некоторых есть восьмифутовые барабаны, — сказал он, — а у других нет, так устроена жизнь. Вы хороший человек, мистер Гельмгольц, но не добудете этот барабан и за миллион лет, потому что я отдам его своей маме — пусть послужит кофейным столиком.

— Пламмер! — закричал мистер Гельмгольц. Его жалобный голос утонул в гудении и дребезжании огромного барабана, следовавшего за своим маленьким хозяином по бетонной подъездной дорожке.

Мистер Гельмгольц побежал за ним. Пламмер и его барабан остановились на перекрестке, дожидаясь зеленого света. Мистер Гельмгольц догнал его и схватил за руку.

— Нам обязательно нужен этот барабан, — сказал он, задыхаясь. — Сколько ты хочешь?

— Улыбнитесь, — сказал Пламмер. — Пожмите плечами. Как я. — Пламмер все это изобразил. — Видите? Мне не попасть в первый состав, а вам не добыть этот барабан. Пустяки! Один из этапов взросления.

— Это другое дело! — сказал мистер Гельмгольц. — Совсем другое!

— Вы правы, — сказал Пламмер. — Я взрослею, а вы нет.

Загорелся зеленый свет, и Пламмер оставил ошарашенного мистера Гельмгольца на углу.

Мистеру Гельмгольцу снова пришлось бежать за ним.

— Пламмер, — сказал он заискивающе, — ты никогда не сможешь хорошо на нем играть.

— Хватит мне это талдычить, — сказал Пламмер.

— Но посмотри, как ловко ты его везешь, — сказал мистер Гельмгольц.

— Хватит мне это талдычить, — повторил Пламмер.

— Нет-нет-нет, — сказал мистер Гельмгольц. — Я о другом. Если у школы будет этот барабан, тот, кто его везет, станет таким же важным человеком в оркестре, как и первый кларнетист. Вдруг барабан опрокинется?

— А ему дадут свитер с эмблемой, если не опрокинется? — сказал Пламмер.

И мистер Гельмгольц ответил так:

— Думаю, дадут.

«Переводчик превратился
в такое прозрачное стекло,
что кажется,
как бы нет стекла»

(Н.В. Гоголь)

Александра Борисенко

"...как бы сквозь тусклое стекло..."[1]

Из истории английских переводов Библии

МОЖЕТ ли переводчик и в самом деле превратиться в прозрачное стекло? Нет, не может. Может ли он стать честным зеркалом, отражающим оригинал во всей его полноте? Увы. Переводчик всегда стоит перед тем или иным выбором — а где есть выбор, там неизбежна субъективность, интерпретация.

Но даже попрощавшись с прекрасной мечтой об абсолютно прозрачном переводчике, нам хочется хотя бы верить в то, что переводчик следует лишь своему филологическому чутью, что никакие посторонние, "идеологические" соображения не вмешиваются в его суровый труд. Перевод может быть запрещен, изуродован цензурой, но настоящий переводчик — беспристрастен. Так? Нет, не так.

Переводчик берется переводить крамольное произведение, за которое он может лишиться головы, — перевод будет ходить в списках, передаваться из рук в руки, его будут учить наизусть и рассказывать друг другу шепотом. Руководят ли переводчиком одни только лингвистические соображения? Конечно нет. Он сочувствует дерзким идеям оригинала, он подчеркивает их, придает им злободневность и остроту. Или:

© Александра Борисенко, 2010
Автор рисунка Татьяна Руссита.
1. 1 Кор. 13:12.

переводчик берется переводить крамольное произведение, но хочет, чтобы его напечатали. Он будет говорить эзоповым языком, сгладит углы, напишет предисловие, успокаивающее бдительность цензоров. Это будет совсем другой текст. Или, к примеру, переводчик выполняет социальный заказ – ведь совершенно очевидно, что у него получится негодная халтура. Так? Нет, опять не так.

Одна из самых удивительных историй переводческого успеха – это коллективный перевод, сделанный по заказу властей. Указания заказчика были изложены письменно и разосланы исполнителям (а исполнителей было около полусотни). У этого перевода были четкие политические задачи, идеологические рамки, цензурные запреты. Но за четыре столетия никто так и не смог его превзойти. Я говорю о Библии короля Иакова, оказавшей огромное влияние на развитие английского языка и англоязычной литературы, вошедшей в плоть и кровь многих поколений, не потерявшей своего волшебства и сегодня.

История переводов Библии вообще очень поучительна. Так уж случилось, что центральный текст европейской культуры бытовал главным образом в переводах[1]. И почти все главные дебаты о переводе на протяжении веков велись именно вокруг Библии. Может быть, поэтому они никогда не оставались в рамках чисто лингвистической дискуссии. Это всегда были споры о судьбах мира, о власти и деньгах, о жизни и смерти.

В течение тысячи лет христиане пользовались латинским переводом, сделанным в IV веке нашей эры Блаженным Иеронимом. Этот латинский перевод получил название "Вульгата" и был для католической церкви авторитетнее оригинала. Не только попытки перевода частей Священного Писания на национальные языки, но и чтение таких переводов считалось ересью.

Именно переводы стали основной движущей силой Реформации, начавшейся в XVI веке, – протестанты считали, что каждый верующий должен получить доступ к Слову Божьему, не опосредованный священником, не затрудненный чужим языком. Вождь Реформации в Германии Мартин Лютер не только перевел Библию на немецкий, заложив основы немецкого литературного языка, но и подробно обосновывал свои переводческие решения в яростных спорах с "ослами-папистами", как он именовал своих оппонентов. "...Нет нужды спрашивать у букв латинских, как по-немецки говорить надлежит, как эти

1. Ветхий Завет написан на древнееврейском и арамейском, Новый Завет – на древнегреческом.

ослы делают, а спрашивать о том у матери в доме, у детей на улице, у простого человека на рынке надобно и примечать, что у них с уст слетает, да в согласии с этим и переводить, тогда и они поймут да заметят, что с ними по-немецки говорят"[1], — писал Лютер. Заметим, что эта конкретная отповедь относится к переводу слов ангела, обращенных к Марии.

Пафос Лютера может оставить впечатление глубокой лингвистической наивности его оппонентов, не понимающих, по всей видимости, самых простых вещей. На самом деле к XVI веку отношение к переводу стало достаточно сознательным; к светским и священным текстам применялись разные переводческие принципы. Такое различение мы находим еще у Блаженного Иеронима, который писал, что "в переводе с греческого, *кроме Священного Писания, в котором и расположение слов есть тайна*, необходимо передавать не слово в слово, а мысль в мысль" [курсив мой. — *А. Б.*]. Новаторство Лютера не в том, что он требует переводить на язык, понятный "простому человеку", — а в том, что этот принцип применяется к Библии: язык рынка вкладывается в уста ангела.

* * *

Но вернемся в Англию. Первый перевод Библии на английский был сделан задолго до Реформации — в XIV веке, под руководством Джона Уиклифа (ок. 1330—1384). Доля его собственного участия в переводе неясна, но он, безусловно, был организатором, идеологом, и, по всей видимости, спонсором этого дерзкого предприятия. Перевод вызвал бурю негодования среди клерикального сообщества. Выдвигались два основных возражения: что Библия сложна для понимания и без посредничества ученых богословов может нанести только вред ("бисер Священного Писания будет впустую рассыпан перед свиньями") и что английский — варварский язык, вообще непригодный для перевода священного текста (в то время английская знать говорила по-французски; английский язык считался простонародным, низким наречием). Один из оппонентов Уиклифа, Генри Найтон, натужно острил, что Библия была переведена на английский, а не на ангельский, играя латинскими словосочетаниями "lingua anglica" (английский язык) и "lingua angelica" (ангельский язык). Особый ужас у Найтона вызывало то, что английскую Библию смогут читать не только простолюдины, но и женщины.

1. Перевод С. Ромашко.

В 1407 году переводы Священного Писания или его частей на английский язык были официально запрещены церковью. За чтение и хранение английской Библии полагалась казнь на костре. Новый английский перевод Библии появился только в XVI веке – на волне Реформации.

Традиция восприятия "Вульгаты" как оригинального текста была очень сильной, до Реформации переводчики редко возвращались "к истокам" – Джон Уиклиф переводил Новый Завет с латыни.

В 1516 году был опубликован новый перевод Нового Завета на латынь, сделанный Эразмом Роттердамским. Это был перевод с древнегреческого оригинала, и оригинал был напечатан как параллельный текст. При этом Эразм с присущим ему едким остроумием указывал на переводческие ошибки "Вульгаты". Алистер Макграт приводит следующий пример: в Евангелии от Матфея 3:1–2 ("В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное"[1]) "Вульгата" давала выражение *paenitentiam agite*, которое привычно воспринималось как "покайтесь", "исповедуйтесь". Эразм утверждал, что такой перевод не приемлем – древнегреческое слово означает "раскайтесь", то есть имеется в виду душевная перемена, не требующая вмешательства церкви. Надо сказать, что вопрос о покаянии и исповеди был особенно болезненным – изначально Лютер взбунтовался именно против коммерциализации покаяния, когда католическая церковь стала не только продавать индульгенции грешникам, но и предлагать отпущение грехов умершим родственникам верующих – чтобы они не так долго находились в чистилище (естественно, за солидную плату).

Здесь, как мы видим, чисто лингвистический вопрос оказывался нагружен идеологическим содержанием и социальными последствиями. Можно сказать, что перевод Эразма потенциально отнимал доход у церкви.

Споры о переводе отдельных ключевых слов и понятий разгорелись и на английской почве с появлением первого полного напечатанного перевода Библии, сделанного с языков оригинала. Переводчиком был Уильям Тиндал (1494–1536) – человек, оказавший колоссальное воздействие на развитие английского языка.

Тиндал находился под большим влиянием Эразма Роттердамского и Мартина Лютера и активно использовал их труды. Несмотря на то что он переводил с языков оригинала, многие

1. Здесь и далее русские цитаты из Библии приводятся в Синодальном переводе.

отмечали влияние лютеровского немецкого перевода. Новый Завет в переводе Тиндала был напечатан в 1525–1526 годах. Примечательна полемика Тиндала с Томасом Мором, которая подробно приводится в книге Бенсона Бобрика "Создание английской Библии"[1]. Мор уверял, что перевод Тиндала пестрит ошибками, но те ошибки, которые он приводил в качестве примера, касались главным образом разного понимания церковных терминов. Например, Тиндал переводил греческое слово *presbyter*, которое традиционно переводилось как "священник" ("priest") словом "старейшина" ("senior"; позднее он изменил перевод этого слова на "elder"). Слово "священник" Тиндал оставляет для перевода другого греческого слова, *hiereus* ("приносящий жертву"), которое обозначает только еврейских священников. Слово *ekklesia*, всегда понимавшееся и переводившееся как "церковь", в переводе Тиндала превратилось в "congregation" ("конгрегация", "община"). Таким образом, опять же подвергался сомнению авторитет священников и церкви. Интересно, что к переводу Эразма, который тоже переводит *ekklesia* как *congregatio*, Мор относился гораздо мягче – по его мнению, в этом переводе не было злого умысла, Тиндала же Мор практически напрямую обвинял в подтасовке.

Нет никаких оснований сомневаться в искренности и интеллектуальной честности Тиндала. Это был блестящий ученый, прекрасно знавший древнееврейский и древнегреческий, человек, посвятивший свою жизнь переводу Библии и принявший мученическую смерь за свои убеждения – в 1536 году Тиндала сожгли на костре как еретика. Томас Мор тоже окончил свою жизнь на костре и тоже был человеком сильных убеждений. Он знал древнегреческий и мог компетентно спорить с Тиндалом. Если оставить в стороне взаимные обвинения в намеренном искажении истины, то аргументация выглядит следующим образом. Тиндал подходит к тексту исторически. Он опирается на зафиксированное значение греческих слов *presbyter* и *ekklesia* – во времена апостолов, говорит он, не было и не могло быть того, что в последующей христианской практике стало называться "церковь" и "священник", и предлагает точный перевод этих слов, соответствующий их употреблению в древнегреческом. Томас Мор настаивает, что, хотя в Евангелии используются обиходные слова, означающие "община" и "старейшина", но в новом контексте они наделяются новым, христианским, значением и должны переводиться иначе. Тут важно понять, что каждая позиция по-своему имеет

1. Benson Bobrick. The Making of the Enlish Bible. – London: Weidenfield & Nicolson, 2001.

смысл, и речь идет не о подтасовке, а о разном взгляде на вещи. Этот взгляд зависит от идеологической установки, но не отменяет искренность и интеллектуальную честность спорящих. Парадоксальным образом позиция католика Мора *переводчески* близка позиции протестанта Лютера: он ориентируется не на то, что сказано, а на то, что подразумевается.

Дело Уильяма Тиндала продолжили его ученики: вслед за Библией Тиндала появилась Библия Ковердейла (1535) – новая редакция с полным переводом Ветхого Завета, Библия Мэтью[1] (1537) – еще одна редакция с полным переводом Ветхого Завета, но в этом случае перевод был сделан с древнегреческого и арамейского; Ковердейл использовал латинский текст и немецкий перевод Лютера. В 1539 году в Англии появилась Библия, официально одобренная королем, Генрихом VIII, – так называемая Большая Библия (книга большого формата, предназначенная для чтения в церквях), под редакцией Ковердейла. В основе ее лежал все тот же перевод Тиндала.

Реформация в Англии приняла довольно причудливую форму. С одной стороны, она произошла "сверху" – папа Клемент VII по политическим причинам отказал Генриху VIII в прошении о разводе, и Генрих, которому развод был необходим (тоже по политическим причинам, а не по романтическим, как иногда считается), порвал с католической церковью и провозгласил себя главой новой, англиканской церкви. При этом вся структура церкви и церковной власти осталась прежней, и никакой симпатии к протестантским идеям ни король, ни епископы не испытывали. Однако добиться того, чтобы Библию не читали по-английски, было уже невозможно, и Генрих VIII решил возглавить то, что не удалось запретить. Этим путем пришлось идти и последующим английским монархам – не имея возможности вовсе избавиться от английских Библий, они пытались назначить ту или иную версию "официальной".

После Генриха VIII правила его дочь Мария Тюдор (Мария Кровавая). Это был период реставрации католицизма и жестокого преследования протестантов; многие протестанты бежали из страны. Томас Мэтью был сожжен на костре. После нее правила Елизавета I, Англия качнулась в сторону протестантства, наиболее ярые католики подвергались гонениям; многие бежали, хотя Елизавета была гораздо более склонна к компромиссу и пыталась удержать хрупкое религиозное равновесие. При Елизавете появилась Библия епископов – крайне неудачный перевод, который, тем не менее, считался официальным.

1. Томас Мэтью – псевдоним, настоящее имя переводчика было Джон Роджерс.

В то же время в Женеве бежавшие от преследований протестанты создали новый перевод Библии, который попадал в Англию контрабандным путем и снискал небывалую популярность. Это была так называемая Женевская Библия (Новый Завет вышел в 1557 году, Ветхий Завет – 1560-м), снабженная картами местности, схемами битв, таблицами, маргиналиями и примечаниями. Это был чрезвычайно качественный и продуманный перевод, а главное – совершенно новый подход к изданию Библии, глубоко протестантский по духу. Во-первых, он предназначался для чтения про себя, а не вслух – то есть не в церкви, без участия священника и посредника. Во-вторых, не обладая лютеровской лихостью, переводчики все же в полной мере осознавали, что Библия – сложная книга, не всегда доступная "простому пахарю". И поэтому темные места в этой Библии подробно объяснялись в примечаниях, и объяснялись с протестантской точки зрения. Так, о царях часто говорилось как о "тиранах". Например, примечание к Исходу, 1:22 ("Тогда фараон всему народу своему повелел, говоря: всякого новорожденного [у Евреев] сына бросайте в реку, а всякую дочь оставляйте в живых"), гласило: "Когда тиранам не удается добиться своего хитростью, они впадают в ярость". Женевская Библия имела огромный успех, ее читали и запоминали наизусть. Библейские цитаты у Шекспира – это цитаты из Женевской Библии.

Английские католики в изгнании тоже создали свой перевод – так называемую Дуэйско-Реймскую Библию. (Новый Завет вышел в 1582 году, Ветхий Завет – в 1610 году.) Хотя католики в принципе не одобряли перевода Священного Писания на национальные языки, им тоже пришлось смириться с исторической неизбежностью. Они рассудили, что необходимо противопоставить "ложным" протестантским переводам свой, более точный. Хочется подчеркнуть, что соображение точности было чрезвычайно важно для всех переводчиков Библии, авторитет священного текста был непререкаем и не оставлял места для намеренной вольности. Дело было лишь в том, как понимать точность. Католики и представители Высокой церкви (крыло англиканской церкви, наиболее близкое католичеству) считали, что священный смысл некоторых понятий нельзя передать в переводе, можно лишь оставить слова на латыни. Такую идею уже высказывал в 1542 епископ Стивен Гардинер, который предлагал оставить фактически непереведенными 99 слов – среди них пресловутая *ekklesia* (а также *poenitentia* ("раскаяние"), *caritas* ("милосердие"), *gratia* ("милость"), *sacramentum* ("таинство") и так далее).

Таким образом, к моменту смерти Елизаветы разнообразие переводов Библии отражало историю репрессий и изгна-

ний, религиозной розни и неустойчивого равновесия. За Елизаветой на престол взошел король Иаков[1], сын Марии Стюарт, — тот самый, чье имя оказалось навеки связано с самой главной английской Библией.

Король Иаков был человек образованный: с ранней юности он писал сочинения на латыни; утверждал, что если бы не был королем, то хотел бы быть оксфордским ученым, и если бы ему было суждено заточение, то пусть бы его, как книгу, приковали цепями к полке Бодлианской библиотеки. Король Иаков с опаской относился к протестантству — он верил, что власть монарха имеет божественное происхождение и считал епископов своей опорой. Еще с большей опаской относился он к католичеству. Король Иаков, став правителем Англии и Шотландии, мечтал объединить страну и покончить с религиозной рознью.

14 января 1604 года король собрал конференцию в Хэмптон-корте. Эта конференция должна была способствовать религиозному примирению, и протестанты возлагали на нее большие надежды. Среди присутствующих было множество епископов и деканов, представлявших Высокую церковь, и всего четверо пуритан, выбранных за умеренность взглядов. Пуритане хотели некоторых изменений в обрядах — король отвергал их предложения одно за другим, было ясно, что он целиком на стороне Высокой церкви. И только одно из предложений пуритан было принято. Король согласился на новый перевод Библии — поскольку, по его словам, все английские переводы были недостаточно хороши. Возможно, не последнюю роль сыграла ненависть монарха к Женевской Библии — этот перевод Иаков называл "худшим из всех", и идея заменить его казалась заманчивой.

Для осуществления перевода были собраны лучшие ученые Оксфорда и Кембриджа; переводчики разделились на шесть групп, каждая группа делала свою часть перевода, после чего передавала ее остальным для обсуждения и редактирования. В общей сложности работа заняла около шести лет. Правила работы над переводом были сформулированы епископом Бэнкрофтом и, помимо прочего, включали запрет на маргиналии и примечания (чтобы ни в коем случае не повторить опыт Женевской Библии) и отдельно — требование переводить *presbyter* как священник и *ekklesia* как церковь.

1. На самом деле короля Иакова звали Джеймс (James). James — один из двух английских вариантов библейского имени Iacob (второй вариант — Jacob). Поскольку библейское имя передается по-русски как Иаков, так же традиционно передается и имя короля.

Адам Николсон, автор книги о переводчиках Библии короля Иакова, "Секретари Господни"[1], говорит о том, что переводчики Библии короля Иакова оказались наследниками двойной и во многом противоречивой традиции: с одной стороны, желание сделать Библию доступной требовало от них лютеровской политики (говорить на языке простого человека, прояснять текст, переводить подразумеваемое). С другой стороны, кальвинистская "секретарская" строгость требовала дословности, передачи буквы Священного Писания. "Но в Англии начала XVII века в игру вступает еще один важнейший элемент, — пишет Николсон, — оказавший формирующее влияние на перевод: возрастающая любовь к церемониальности, к религиозному чувству, которое стремится за пределы вербального, к музыке, аромату, чувственности — ко всему тому, что ярые пуритане отвергли бы как папистские штучки". Так перевод отдал дань Высокой церкви и одновременно стилю своей эпохи.

Эпоха требовала одновременно простоты и величественности. Переводчики не стремились сделать язык Писания повседневным, они не прислушивались к "матери в доме и простому человеку на рынке", они создавали "божественный английский", отличавшийся от языка, на котором говорили живые люди в быту. Важно отметить, что перевод короля Иакова совпал с расцветом английского литературного языка — тогда же писал Шекспир; именно этот литературный канон надолго остался для англичан образцом, золотым веком.

Какими же средствами создавался "божественный английский"? В предисловии переводчиков, предварявшим Библию короля Иакова, говорилось, что речь идет не о новом переводе, а об уточнении старых. Переводчики старались сохранить достижения предшественников, меняя текст лишь там, где этого требовала точность. Или ритм — ибо перевод предназначался для чтения в церкви и при редактировании читался вслух. Поскольку почти все предыдущие английские Библии основывались на переводе Тиндала, его перевод оказал решающее влияние и на Библию короля Иакова. В ней мало латинизмов, поскольку Тиндал пользовался почти исключительно англосаксонскими словами, придумывая недостающие там, где это было необходимо. Так, Тиндал ввел в английский обиход слова "passover" ("еврейская пасха"), "scapegoat" ("козел отпущения"), "atonement" ("покаяние") и многие другие.

Кроме того, существовала уже установившаяся традиция повторять синтаксис оригинала, заимствовать отдельные

1. Adam Nickolson. God's Secretaries: The Making of King James' Bible. — Harper-Collins, 2003.

грамматические формы, метафоры, идиомы. Иногда, правда, это происходило от недостатка знаний – в распоряжении "Господних секретарей" было порой недостаточно лингвистической информации, чтобы отличить идиоматическое употребление от буквального. Однако метафоры и идиомы древнееврейского и древнегреческого существенно обогатили английский язык.

Изменения, которые вносились в перевод Тиндала, были весьма последовательными – почти всегда они работали на бóльшую ритмичность, торжественность текста. Из-за того что переводчики старались соблюдать преемственность, они оставляли многие слова, бывшие архаизмами уже в их время – и это тоже работало на возвышенность библейского языка.

Библия короля Иакова действительно стала единственной и главной – хотя и не сразу. Женевская Библия еще некоторое время сохраняла лидирующую позицию – до такой степени, что в предисловии к Библии короля Иакова библейские цитаты приводились по Женевской Библии! Тем не менее, со временем Библия короля Иакова стала восприниматься как оригинал, и в этом смысле повторила судьбу "Вульгаты".

Если бы это была волшебная сказка, здесь бы она и закончилась. Был создан идеальный перевод – красивый и почти дословно точный, по которому поколение за поколением училось читать, цитаты из которого помнили наизусть, который обеспечивал преемственность языка и литературного вкуса.

Но в том-то и дело, что перевод всякого важного, значимого текста никогда не может быть окончательным. Если текст востребован культурой, то новое время будет ставить ему свои задачи – и перевод будет служить инструментом, а иногда и оружием. Перевод всегда отвечает на какой-то запрос (независимо от того, осознает ли это переводчик). Что делать, если в Священном Писании есть слова, эквивалентов которым нет в национальном языке? Тиндал создавал новые английские слова, обогащая тем самым английский язык и отвергая латынь. Католические переводчики, напротив, внедряли латинизмы, показывая, что английский язык не в состоянии выразить сложные смыслы, утверждая превосходство латыни и власть католической церкви. Битва за слова (*ekklesia*, *presbyter*) оказывалась битвой за власть.

В XX веке образовалась новая тенденция – не переводить сложное, упрощать текст, сводить перевод к передаче "смысла". Тонкости смысла и красоты стиля перестали быть востребованными тем самым пресловутым "простым человеком". Религиозность уже не была само собой разумеющейся, теперь

читателя Библии нужно было завоевать, увлечь, развлечь. Появилось огромное количество миссионерских, доступных переводов, и появилась теория, на которой базировался этот переводческий метод, — теория "динамической", или "функциональной", эквивалентности (основателем этой теории является американский переводчик и переводовед Юджин Найда). Динамическая эквивалентность противопоставляется формальной — и это не что иное, как перевод "мысли", противопоставленный переводу "слова". Стилистическую простоту получающихся переводов многие теоретики оправдывали тем, что Новый Завет написан на койне, то есть не на классическом древнегреческом, а на повседневном языке, языке рынка и дома. Алистер Макграт говорит о том, что переводчики Библии короля Иакова не знали этого и оттого стремились к возвышенности языка. Однако можно предположить, что, помимо прочего, у "секретарей Господних" была другая точка отсчета — они намеренно соблюдали субординацию между языком Писания и собственным повседневным языком.

На практике метод "динамической эквивалентности" часто означал, что переводы Библии стали избавляться не только от темных мест, но и от архаизмов, метафор и идиом, чуждых "современному языку". Адам Джейкобс, критикуя перевод "New Living Translation" (NLT) ("Новый живой перевод"), появившийся в 1996 году, разбирает любопытный пример[1]. В предисловии приводится доказательство того, что предлагаемый перевод — самый ясный из всех. Во всех предыдущих версиях, включая Библию короля Иакова, Третья книга Царств, 2:10, звучит так: "So David slept with his fathers, and was buried in the City of David" ("И почил Давид с отцами своими и погребен был в городе Давидовом"). Новый перевод четко передает истинный смысл древнееврейской идиомы "почил с отцами своими" на современном языке: "Then David died and was buried in the City of David" ("Потом Давид умер и был похоронен в городе Давидовом").

"Ясно помню, как прочитав эти строки я грустно улыбнулся и отложил книгу, зная, что больше к ней не вернусь, — пишет Адам Джейкобс. — Моя претензия проста: авторы перевода не отличают идиому от метафоры. Это несложное различие жизненно важно. Трудно представить, что еврей во времена Давида, или в какой бы то ни было момент израильской истории, обнаружив мертвого члена семьи, начинал бы кричать, что дедушка "почил с отцами своими". В древнееврейском есть

1. Alan Jacobs. A Bible for Everyone. — New York: First Things, № 138, December 2003, pp. 10–14.

слово, совершенно ясно говорящее, что кто-то "умер". Однако летописец в книге Царств выбирает иной, чрезвычайно формальный, иерархический способ описания смерти Давида..."

Примерно такие же баталии велись и ведутся и вокруг русских переводов Библии. Так, С. С. Аверинцев в предисловии к своему переводу Нового Завета пишет: "Для нашего времени характерна резкая поляризация взглядов на самые различные вопросы, в том числе и на вопрос о том, каким слово Священного Писания должно предстать перед современным читателем. На одном полюсе – та же идея неприступной сакральности этого слова, которая в свое время так затруднила становление и появление Синодального перевода. На другом полюсе, напротив, – требование максимальной современности, "раскованности", словом, приближенности к читателю, доступности. <...> Доступность библейского перевода – требование одновременно законное и проблематичное. Мы обязаны сделать все, чтобы Слово не было неопределенно, расплывчато-невразумительным. Но мы не можем сделать, чтобы оно перестало быть трудным"[1].

Споры эти бесконечны, потому что в них нет правых и неправых – есть выбор точки зрения и приоритетов. Есть цели и средства. Есть вкус и потребности каждой эпохи. И бесконечно увлекательно наблюдать, как язык (именно язык!) перевода рассказывает нам об этих целях, вкусах, потребностях. М. Л. Гаспаров в одной из статей цитирует Б. Житкова, его "точное определение стертого, безличного стиля": "Язык ручается, что ничего не произошло". В разных переводах Библии язык дает разные ручательства: что священный текст возвышается над нами, непроницаемый и величественный, – "ты никогда меня не поймешь"; что он ясен и прозрачен и возвышает нас своей ясностью; что он стоит с нами вровень, а может быть, даже просительно заглядывает в глаза: "пойми меня". Нас может интересовать только смысл, или расположение слов. Мы можем впитывать чужие идиомы и метафоры, развивая образность собственного языка. Мы можем задумываться о том, как воспринимали текст первые читатели и удивляться, как сильно они отличались от нас. Или увидеть, что они были точно такими же, как мы. В руках у переводчика – вечный калейдоскоп. С разноцветными, не слишком прозрачными стеклышками.

1. С. С. Аверинцев. Сборник сочинений. Переводы: Евангелие от Матфея. Евангелие от Марка. Евангелие от Луки. Книга Иова. Псалмы Давидовы. – Киев: Дух и литера, 2004. – С. 91.

Роберт Чандлер

Предатели и дарители: о переводе "Капитанской дочки"

Перевод с английского Александры Борисенко и Виктора Сонькина

> Перевод – тоже своего рода предательство, особенно когда один язык имеет преимущество над другим.
>
> Хауэлл, ок. 1645
> Большой оксфордский словарь английского языка, статья 'turncoat'.

ПЯТЬ лет назад одна моя русская знакомая, услышав, что я собираюсь переводить "Пиковую даму", сказала: "Это будет потруднее, чем Платонов. Ты увидишь – там нельзя изменить ни одной запятой". Она оказалась абсолютно права. Даже малейшие вольности, которые я позволил себе в первом варианте, оказались неприемлемыми. Однако я считал (ожидал), что "Капитанская дочка" должна быть легче для перевода. Мне запомнилось, что она написана менее тщательно, чем "Пиковая дама", что ее структура и стиль не так выверены. Как же я ошибался! Ведь Пушкин – как и его молодой герой Петр Гринев – трикстеры. "Капитанская дочка" на первый взгляд кажется просто исторической байкой, на самом же деле это произведение сконструировано более искусно, чем все остальные русские романы XIX века. Однако чтобы понять это, понадобилось время.

"Капитанская дочка" имеет форму воспоминаний, написанных на склоне лет уездным дворянином Петром Гриневым. Сюжет вращается вокруг нескольких актов дарения и их последствий. По пути на офицерскую службу, в юго-восточную Оренбургскую губернию, шестнадцатилетний Петруша попадает в буран, сбивается с дороги, и его спасает таинственный мужик. В знак благодарности Петруша щедро одаряет мужи-

© Robert Chandler, 2010
© Александрра Борисенко, Виктор Сонькин. Перевод, 2010

ка – отдает ему свой заячий тулупчик. В Белогорской крепости, куда послан служить Петр, он влюбляется в Машу, дочь капитана Миронова, и сражается на дуэли с ревнивым соперником, офицером Швабриным. Начинается народный бунт, и вожак казаков, Емельян Пугачев, захватывает Белогорскую крепость. Вероломный Швабрин переходит на сторону Пугачева и советует ему повесить Гринева вместе с другими офицерами. Его слуга узнает в Пугачеве того самого мужика, которому Гринев отдал заячий тулуп. Петр Гринев отказывается признать в бунтовщике царя, но Пугачев все же дарует ему жизнь и свободу и даже дает Петруше в подарок лошадь и овечий тулуп. Через несколько месяцев Пугачев являет еще большую щедрость, позволив Гриневу вернуться в Белогорскую крепость и спасти Машу от Швабрина, который пытается силой принудить ее к замужеству. После подавления бунта Швабрин доносит на Гринева, заявляя, что тот, так же как и он сам, перешел на сторону Пугачева; на суде доказательством служит тот факт, что Гринев принял подарки от Пугачева. В последней главе Маша едет в Петербург, встречается с императрицей и убеждает ее в невиновности Гринева.

Когда я завершил работу над первым вариантом перевода, передо мной встала задача передать особые интонации разных персонажей. На этой стадии я стал работать вместе с женой. Моя жена, Элизабет, не знает русского, но слышит малейшие оттенки интонации и ритма, и ее запас английских идиом богаче моего. Работаем мы так. Я читаю перевод вслух, предложение за предложением, и мы обсуждаем каждую фразу, которая хотя бы одному из нас кажется не вполне ясной или в чем-то неточной; мы перебираем варианты до тех пор, пока не найдем подходящий, или не решим, что лучше оставить трудную фразу до завтра.

Василиса Егоровна, жена коменданта крепости, говорит народным языком, насыщенным библейскими изречениями и поговорками. Было важно подыскать для них английские эквиваленты, но еще важнее – воспроизвести непрерывный поток ее речи, ту непосредственность, с какой она перескакивает с одной тему на другую.

We sat down to dinner. Vasilisa Yegorovna did not stop talking for a single moment. She showered me with questions: who were my parents? were they still alive? where did they live? what were

Мы сели обедать. Василиса Егоровна не умолкала ни на минуту и осыпала меня вопросами: кто мои родители, живы ли они, где живут и каково их состояние? Услыша, что у батюшки

their circumstances? On learning that my father had three hundred serfs, she said, "Well, fancy that! Who'd have thought there are people in the world with such wealth? And we, dear sir, have only our one maid, Palashka. Still, thank the Lord, we manage to make ends meet. Our only sorrow is Masha: the girl should be marrying by now, but what does she have for a dowry? A fine-tooth comb, a besom broom and a three-kopek coin (God forgive me!) so she can go to the bathhouse. All very well if a good man comes her way, but otherwise she'll remain an old maid till kingdom come."

триста душ крестьян, "легко ли! – сказала она, – ведь есть же на свете богатые люди! А у нас, мой батюшка, всего-то душ одна девка Палашка, да слава богу, живем помаленьку. Одна беда: Маша; девка на выданье, а какое у ней приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить. Хорошо, коли найдется добрый человек; а то сиди себе в девках вековечной невестою".

Казалось бы, все фразы достаточно простые, но нужно очень внимательно вслушиваться в эту речь, чтобы она зазвучала убедительно. И даже когда предложение переведено приемлемо, его почти всегда можно улучшить. На какой-то стадии отрывок заканчивался так: "she'll remain an eternal old maid" ("останется вечной старой девой"). Меня вполне устраивал этот вариант, пока одна из студенток моего переводческого курса не предложила более выразительное "till kingdom come" ("до второго пришествия"). По-английски так получается и более разговорно, и одновременно появляется библейская аллюзия.

Что до ее мужа, Ивана Кузьмича, то главным камнем преткновения стал не общий ритм речи, а постоянная его присказка "Слышь ты?", которую он повторяет снова и снова в разных ситуациях, пока действие разворачивается от бытовых сцен до трагических событий. Джон Бейли упоминает эту фразу, называя ее "неизменным и бесплодным призывом (взыванием) капитана к жене"[1]. Достаточно легко было найти удачный перевод этой присказки в каждом отдельном случае, но трудно подобрать вариант, который подходил бы ко всем. Оба варианта – Hear, you! и несколько менее букваль-

1. "the Captain's invariable and unavailing exhortation to his wife". John Bayley. Pushkin: A Comparative Commentary. – Cambridge: C. U. P., 1971, p. 338.

ный Do you hear me? – звучали слишком агрессивно. В конце концов мы придумали Yes indeed! Как и в оригинале, эта фраза указывает, что капитан не уверен во внимании жены и изо всех сил старается быть услышанным. Эта присказка легко ложится на комические сцены ранних глав и звучит с нужной неуместностью в середине романа, при описании мрачных событий, следующих за бунтом.

"The soup's been on the table for ages, but you seem to have gone quite deaf." "Vasilisa Yegorovna!" replied Ivan Kuzmich. "I do have my duties, yes indeed! I was drilling my old boys."

"Кушанье давным-давно подано, а тебя не дозовешься". – "А слышь ты, Василиса Егоровна, – отвечал Иван Кузмич, – я был занят службой: солдатушек учил".

Ivan Kuzmich, of course, agreed with his wife. He kept repeating, "Yes indeed, Vasilisa Yegorovna is right. Duelling is expressly forbidden by the Code of War Articles."

Иван Кузмич вполне соглашался с своею супругою и приговаривал: "А слышь ты, Василиса Егоровна правду говорит. Поединки формально запрещены в воинском артикуле".

"Yes indeed, my dear, hadn't I better send the two of you out of the way while we sort out these rebels?"

"А слышь ты, матушка, и в самом деле, не отправить ли вас подале, пока не управимся мы с бунтовщиками?"

Pugachov looked at the old man sternly and said, "How dare you defy me, your sovereign?" Ivan Kuzmich, weak from his wound, summoned up his last strength and said, "You are no sovereign to me; you are a thief and an impostor. Yes indeed!"

Пугачев грозно взглянул на старика и сказал ему: "Как ты смел противиться мне, своему государю?" Комендант, изнемогая от раны, собрал последние силы и отвечал твердым голосом: "Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!"

Я особенно ясно осознал, с каким мастерством Пушкин выбирает для каждого из героев особую интонацию, речевой

регистр, когда предложил своим студентам-третьекурсникам перевести диалог между молодым дворянином Петром Гриневым и вожаком казачьего бунта Пугачевым. Они почти без затруднений переводили ясную, грамотную речь Петра, но Пугачев с его манерой говорить загадками и прибаутками ставил их в тупик.

Pugachov gave me a sharp look. "So you don't believe," he said, "that I am Tsar Pyotr Fyodorovich? Very well. But does not fortune favour the bold? Did not Grishka Otrepyev reign long ago? Think what you like about me, but stay by my side. Why trouble your head over this, that and the other? Whoever the priest be, we call him Father. Serve me in good faith, serve me truly – and I shall make you a prince and a field marshal. What say you, your Honour?"

Пугачев взглянул на меня быстро. "Так ты не веришь, – сказал он, – чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня что хочешь, а от меня не отставай. Какое тебе дело до иного-прочего? Кто ни поп, тот батька. Послужи мне верой и правдою, и я тебя пожалую и в фельдмаршалы и в князья. Как ты думаешь?"

Каждый студент что-нибудь понимал неправильно. Часто думают, что трудней всего переводчику приходится при встрече с редкими и сложными словами. На самом же деле трудней всего переводить простые, казалось бы, фразы вроде "Слышь ты" или "Кто ни поп тот батька". Мы с Лиз особенно долго бились над тремя простыми словами, с которыми Пугачев дважды обращается к Гриневу: в процитированном выше отрывке и в другой, не менее напряженный момент: "Как ты думаешь?" Буквальный перевод What do you think? оказывается слишком плоским, невыразительным. В конце концов, мы остановились на варианте What say you, your Honour? (Что скажешь, ваше благородие?). Первый отрывок, в котором встречается эта фраза, мы уже привели выше. Вот перевод второго:

"Well?" he said with a wink. "My field marshal, it seems, is talking good sense. What say you, your Honour?"

Pugachov's sly humour gave me back my courage.

"Ась, ваше благородие?" – сказал он мне подмигивая. – "Фельдмаршал мой, кажется, говорит дело. Как ты думаешь?"

Насмешка Пугачева возвратила мне бодрость.

Чтобы передать интонацию Пугачева и одновременно оправдать упоминание о "насмешке", было необходимо немного отступить от дословности. Мы изменили "Как думаешь? на "Что скажешь?" (What say you?) и добавили слова "ваше благородие", с которыми Пугачев обращался к Петру во многих других эпизодах.

* * *

Часто комический эффект в романе создается благодаря тому, что Пушкин сталкивает речевые регистры разных персонажей и разных социальных слоев. Некоторые случаи такого рода достаточно просты. Следующее предложение, которое встречается как раз перед третьей встречей Петра и Пугачева, не представляет трудности для переводчика. В нашем переводе оно передано дословно: I entered the hut or — as the peasants called it — the palace. (Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики). Обмен репликами, возникающий под конец первого обеда Гринева в комендантском доме, оказывается сложнее. Трудно было отыскать равновесие, столкнуть стилистические регистры, не скатываясь в карикатуру. Швабрин фальшив, но знает меру, Иван Кузьмич прост и прямолинеен, но не должен выглядеть дураком.

"Vasilisa Yegorovna is a lady of exceptional courage," Shvabrin declared solemnly. "Ivan Kuzmich can testify to that." "Yes indeed," said Ivan Kuzmich, "the woman's no faint-heart."

— Василиса Егоровна прехрабрая дама, — заметил важно Швабрин. — Иван Кузмич может это засвидетельствовать.

— Да, слышь ты, — сказал Иван Кузмич: — баба-то не робкого десятка.

Многие сцены в романе очень смешны, но их юмор нужно передавать с осторожностью. Актер, играющий в фарсе, должен сохранять на лице выражение невозмутимости. Точно так же, переводя нижеследующие строки, важно не создать впечатления, что гарнизонный поручик Иван Игнатьич намеренно пытается острить:

After briefly explaining that Aleksey Ivanich and I had quarrelled, I requested Ivan Ignatich to act as my second. Ivan Ignatich listened, eying me intently with

Я в коротких словах объяснил ему, что я поссорился с Алексеем Иванычем, а его, Ивана Игнатьича, прошу быть моим секундантом. Иван Игнатьич

his one eye. "So what you are so kindly telling me," he replied, "is that you want to run Aleksey Ivanich through and that you would like me to witness this? Is that so, may I ask?"

выслушал меня со вниманием, вытараща на меня свой единственный глаз. "Вы изволите говорить, – сказал он мне, – что хотите Алексея Иваныча заколоть, и желаете, чтоб я при том был свидетелем? Так ли? смею спросить".

Здесь юмор Пушкина, а не Иван Игнатьича. Как писал Джон Бейли, "старый поручик вообще не понимает назначение секунданта, и дуэль превращается в фарс силой его (и всего семейства) непробиваемого здравого смысла"[1]. Именно ясность и прямолинейность речей Ивана Игнатьича делает идею дуэли такой абсурдной; если бы он намеренно балагурил, эффект был бы совсем другим.

Сходные трудности возникли у нас в последнем абзаце седьмой главы, когда Гринев и Савельич отправляются в путь из Белогорской крепости в Оренбург. Гриневу только что передали в подарок от Пугачева лошадь и овечий тулуп:

I put on the sheepskin coat and mounted the horse. Savelich sat behind me. "See, master," said the old man. "I was right to hand the rascal my petition. His heart knows shame after all – not that a spindle-shanked Bashkir nag and a sheepskin coat are worth half of what the bandits stole and what you were pleased to give the rascal yourself. Still something's better than nothing – and there's worse than a tuft of fur to be had from a mad dog."

Я надел тулуп и сел верхом, посадив за собою Савельича. "Вот видишь ли, сударь, – сказал старик, – что я недаром подал мошеннику челобитье: вору-то стало совестно, хоть башкирская долговязая кляча да овчинный тулуп не стоят и половины того, что они, мошенники, у нас украли, и того, что ты ему сам изволил пожаловать; да всё же пригодится, а с лихой собаки хоть шерсти клок".

Последнее предложение можно было перевести более буквально: but it still will be useful, and from a wicked/bold dog even a tuft of wool! Вторая половина фразы – это русская по-

1. John Bayley. Pushkin: A Comparative Commentary. – Cambridge: C. U. P., 1971, p. 334.

говорка[1], имеющая два приблизительных английских эквивалента: something is better than nothing (кое-что лучше чем ничего) и half a loaf is better than no bread (лучше иметь полбуханки, чем сидеть без хлеба). Однако переводчик Пушкина редко может удовлетвориться приблизительными эквивалентами. Буквальное значение поговорки очень важно; в тексте Пугачев неоднократно сравнивается с волком, и, значит, может быть назван "лихой собакой", а ведь Гринев к тому же только что получил от него в подарок овечью шкуру, она же — клок шерсти. Один из наших ранних переводов звучал так: Still something's better than nothing — and there's worse to be had from a wicked dog than a tuft of fur. (Кое-что лучше чем ничего, а с лихой собаки хоть шерсти клок). Трудность в том, что такой перевод создает впечатление, будто Савельич пытается сострить, что совершенно для него нехарактерно. Нам снова пришлось искать способ показать, что острит здесь Пушкин, а не его персонаж. Решение оказалось простым, но нашли мы его не сразу. Сделав собаку "бешеной" и поменяв порядок слов так, чтобы логическое ударение падало на слова "бешеная собака" (можно получить кое-что похуже, чем клок шерсти от бешеной собаки), мы заставили речь Савельича звучать сердито, а не шутливо. Кроме того, в этом виде фраза в большей степени воспринималась как существующая идиома, а не выдумка самого Савельича. Скорее всего, в оригинале нет намека на возможность заразиться от собаки бешенством, но эта небольшая неточность оказалась предпочтительней, нежели нехарактерная для Савельича интонация.

* * *

Есть другие трудности, менее очевидные, чем столкновение разных стилистических регистров — например, те, часто очень трогательные, моменты, когда персонажи эхом вторят друг другу. Основная трудность — в том, чтобы распознать эти едва слышные фразы-переклички. Если бы я не расслышал их в оригинале, мы, возможно, не перевели бы их единообразно, и тем самым оборвали бы тонкие нити, благодаря которым текст оригинала становится единым целым. Например, и Пугачев, и Савельич оба употребляют выражение "на все четыре стороны" в разговорах с Гриневым. Пощадив

1. В пушкинские времена это был стандартный вариант пословицы, хотя сегодня большинство русских знают только сходную поговорку "С паршивой овцы хоть шерсти клок".

жизнь Гринева в Белогорске, Пугачев говорит: "Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь". Когда Гринев объявляет Савельичу, что хочет проехать через местность, занятую бунтовщиками, от Оренбурга до Белогорска, тот отвечает: "Погоди маленько: войска придут, переловят мошенников; тогда поезжай себе хоть на все четыре стороны". И Пугачев, и Савельич, каждый на свой лад, говорят с ним по-отечески, они учат его русским обычаям и, как сделал бы родной отец, готовы отпустить его на волю, когда придет время.

Паутина повторов, сплетенная Пушкиным, сложна и искусна. Когда Пугачев говорит: "Ин быть по-твоему! Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай. Возьми себе свою красавицу; вези ее, куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!"[1], он не только повторяет смысл той речи, которую мы только что упоминали, но и невольно вторит последним словам Ивана Кузмича, обращенным к Маше незадолго до казни: "Ну, Маша, будь счастлива. Молись богу: он тебя не оставит. Коли найдется добрый человек, дай бог вам любовь да совет. Живите, как жили мы с Василисой Егоровной"[2]. Это повторение трогательно — Пугачев как бы занимает место отсутствующих отцов молодой четы; но за его великодушием — горькая ирония: если бы Пугачев не казнил Ивана Кузмича, не было бы нужды играть роль посаженого отца.

Тут можно размотать еще несколько едва заметных нитей. Слова Ивана Кузмича "коли найдется добрый человек" в свою очередь повторяют фразу Василисы Егоровны, которую мы уже приводили: "Хорошо, коли найдется добрый человек; а то сиди себе в девках вековечной невестою". То, как Иван Кузмич неосознанно повторяет слова жены, подтверждает, что между ними действительно "любовь да совет". И здесь, конечно, нет ни тени иронии; к капитану и его жене Пушкин относится с уважением и нежностью.

* * *

Герои не только повторяют сказанное в более ранних сценах — иногда они повторяют строки из эпиграфов к главам романа или из других стихотворений, а то и противоречат им. Во время метели во второй главе Пугачев говорит Петру: "Сторона

1. В переводе: "So be it! When I hang a man, I hang him; when I pardon a man, I pardon him. That's the way I am. Take your sweetheart, go with her wherever you wish and God grant you love and concord!"
2. В переводе: "Well, Masha, may you be happy. Pray to God: he will not forsake you. If a good man comes your way, God grant you love and concord. Live with him as Vasilisa Yegorovna and I have lived together."

мне знакомая". Как отметил В. Б. Шкловский, эти слова напрямую противоречат строчке из эпиграфа к этой же главе: "Сторона незнакомая!" В степном мире Пугачев чувствует себя в своей стихии, а Петр Андреич — потерянным. В оригинале эхо звучит отчетливо, хотя и не педалируется. По понятным причинам эту перекличку нам передать не удалось.

В отличие от Пугачева, Гринев не говорит загадками и цветистыми метафорами, но язык он использует с таким же мастерством. Это особенно ясно показывает его ответ на вопрос Пугачева "Или ты не веришь, что я великий государь?" Для Петра Андреича ответ "не верю" означает смерть, ответ "верю" — предательство. Вместо этого он прибегает к обинякам и недомолвкам, расчищая себе узенькую дорожку к свободе. Прежде всего — и это самое важное — он входит в мир Пугачева, начиная свой ответ со слов "Слушай; скажу тебе всю правду". Это почти точная цитата из песни — диалога между царем и разбойником, — которую Пугачев любит и которую его товарищи только что пели. Подразумеваемая параллель между Пугачевым и Петрушей, с одной стороны, и "настоящим государем" и "настоящим разбойником" из песни, с другой, для Пугачева, конечно, лестна. Во-вторых, словами "Рассуди, могу ли я признать в тебе государя?" Петр Андреич приглашает Пугачева войти в его мир, посмотреть на вещи с иной точки зрения. В-третьих, Гринев, еще раз льстя Пугачеву, избегает прямого ответа: "Ты человек смышленый: ты сам увидел бы, что я лукавствую". Эти тонкости не были отражены в наших черновиках. Пытаясь дать народной песне новую жизнь по-английски, я отбросил бóльшую часть важнейшего предложения про правду: "Я скажу тебе, надежа православный царь, / Всю правду скажу тебе, всю истину". Мы перевели "рассуди" как Think for yourself (подумай сам) вместо более веского Judge for yourself. И вместо You'd see straight through me (ты бы увидел меня насквозь) у нас стояло you'd see I was lying (ты бы увидел, что я лгу), что более прямолинейно и явно. Прозу со столь тонкой словесной тканью можно воспроизвести, только впитав каждую подробность оригинала. Я бы пропустил многое из вышеупомянутого и порвал несколько нитей пушкинской ткани, если бы американская славистка Полина Рикун не прислала мне сигнальный экземпляр своей превосходной статье о Гриневе как о трикстере[1].

1. "'Grinev, the Trickster: Reading the Paradoxes of Pushkin's The Captain's Daughter," / The Slavic and East European Studies Journal, 51.1, 2007. Многие идеи, воплотившиеся в нашем переводе, тоже обязаны своим появлением этой статье и личной переписке с Полиной Рикун.

* * *

Я проникался "Капитанской дочкой" постепенно. Сначала, как я уже говорил, мне казалось, что композиция романа довольно небрежна и напоминает лоскутное одеяло: случайный коллаж из вымышленных писем, исторических подробностей и разностилевых стихов. Потом я стал осознавать элементы симметрии на верхнем уровне – например, параллель между встречами Петра Андреича с Пугачевым и Машиными встречами с Екатериной II (встретив Пугачева во время бурана, Гринев не знает, кто он такой; Маша, встретившись с Екатериной в парке, тоже ее не узнает; претензия на российский трон ненадежна и у Пугачева, и у Екатерины). Таких симметричных построений много (дважды подаренный тулуп, две попытки подарить полтину, два случая – в первой и последней главе, – когда Гринев-старший читает "Придворный календарь"). В-третьих, я осознал повторение одних и тех же фраз, о которых только что шла речь. Наконец, я начал обращать внимание на то, как Пушкин играет на повторах отдельных звуков.

Некоторые аллитерационные эффекты у Пушкина не выходят за пределы одного предложения. Они дают переводчику весьма ограниченную свободу действий. В нашей первоначальной версии первого предложения девятой главы было сказано: Early in the morning I was woken by the sound of a drum. При этом по-русски здесь налицо ненавязчивый, но несомненный случай звукоподражания: "Рано утром разбудил меня барабан". Наш окончательный вариант – Around dawn I was woken by the sound of a drum – лаконичен и до некоторой степени играет на звуках D, N и R, но до оригинала ему, конечно, далеко.

Другие случаи фонетической игры у Пушкина более развернуты. Петрушин учитель-француз, Бопре, приносит с собой собственный звуковой мир, построенный на двух согласных его фамилии. Пушкин вводит его в роман при помощи такого описания: "Бопре в отечестве своем был *пар*икмахером, *по*том в *Пр*уссии солдатом, *по*том *пр*иехал в *Р*оссию *p*our être outchitel". Этот ореол "**пр**", как ни странно, воспроизвести оказалось просто – собственно, у нас это получилось случайно, до того, как я осознал его присутствие в оригинале. Только употребив слово "pronouncing" ("объявляя") в предложении о любви Бопре к настойкам – even came to prefer them to the wines of his fatherland, pronouncing them incomparably better for the digestion (даже стал предпочитать ее винам своего отечества, как не в пример более полезную для желудка) – я понял, что уместность этого слова, по крайней мере частично, коренится в его перекличке со словами

Prussia, prefer, и главное — с постоянными просьбами Бопре, обращенными к ключнице, которые с осуждением передразнивает Савельич: "Мадам, же ву *при*, водкю".

* * *

Прекрасный и трогательный пример аллитерации встречается в первом абзаце восьмой главы. Пугачев только что захватил Белогорскую крепость. Гринева пощадили, но он понятия не имеет, что случилось с Машей. Он входит в ее дом и обнаруживает, что

...it had been laid waste. Chairs, tables and chests had been broken up; crockery had been smashed; everything else stolen. (...)Her bedclothes had been ripped and her wardrobe broken open and ransacked (...) But where was the mistress of this humble, virginal cell? A terrible thought flashed through my mind; I pictured her in the hands of the brigands. My heart clenched tight. I wept bitter, bitter tears and called out the name of my beloved.

Всё было пусто; стулья, столы, сундуки были переломаны; посуда перебита; всё растаскано. <...> Я увидел ее постелю, перерытую разбойниками; шкап был разломан и ограблен... <...> Где ж была хозяйка этой смиренной, девической кельи? Страшная мысль мелькнула в уме моем: я вообразил ее в руках у разбойников... Сердце мое сжалось... Я горько, горько заплакал и громко произнес имя моей любезной...

Первые несколько строк оригинала звучат напряженно и резко. В них много ассонансов, аллитераций, некоторые слоги повторяются неоднократно: *пере... пере... рас... перер... разб... разл... грабл... браз... разб... гор... гор... гром... роиз...* Затем резкие согласные исчезают, их место занимают повторяющиеся **п, л** и **ш**, в тот момент, когда служанка Палаша, словно возродившись из звуков собственного имени, внезапно выходит на авансцену:

I heard a soft rustling and from behind the wardrobe appeared Palasha, pale and trembling.

послышался легкий **шум**, и из-за **шкапа** явилась **Палаша**, бледная и трепещущая.

До этого момента рассказчик неизменно называл ее Палашка, употребляя уменьшительное имя, соответствующее ее низкому статусу, — в конце концов, она простая крепост-

ная девка, и другие персонажи над ней иногда посмеиваются. Здесь она впервые выступает как Палаша — и этот более уважительный вариант имени рассказчик будет употреблять до конца романа. Ее хозяев убили, она свободна действовать по своей воле; она продемонстрирует смелость и изобретательность, поможет Петру Андреичу вызволить Машу из рук Швабрина[1].

* * *

Аллитерация — часто лишь внешний эффект, глянец. Я не знаю другого романа, где звуковая структура была бы так важна, где мысль, звук и чувство были бы так неразрывно слиты. Самый примечательный из пушкинских звуковых узоров проходит через весь роман и собирает воедино все его основные темы. Поразительное количество важнейших слов романа состоит из букв **п, л** и **т** в разных позициях. Одежда — *платье*, верхняя одежда — *тулуп* или *пальто*, сборище людей — *толпа*, веревка образует *петлю*, кусок белой ткани (которым Пугачев подает сигнал палачам) — *платок*, связанные для плавания бревна (на которых плывет виселица) — *плот*; отдавать деньги — *платить*, монета в пол-рубля (играющая важную роль в сюжете) — *полтина*; хитрый мошенник — *плут*, общественно опасное деяние — *преступление*. Благосклонность — *покровительство*, проявить милосердие — *помиловать*. Я сомневаюсь, что анаграммы когда-либо еще использовались с подобной глубиной и элегантностью. Каждый элемент звуковой и сюжетной канвы трансформируется во что-то иное. *Тулуп*, который Петр дает Пугачеву, спасает его от *петли* на глазах у *толпы* бунтовщиков; *тулуп*, который Петр получает от

1. Читателю может показаться, будто связь между игрой звуков и вариантами имени Палаши очевидна. На самом деле, только время, счастливый случай и настойчивость аспирантки Оли Гребенюк помогли мне ее заметить. Один мой русский друг обещал проверить наш перевод, но в силу личных обстоятельств проверил только первую часть. Оля продолжила этот труд и проверила вторую часть. Я считал, что разница между Палашей и Палашкой трудноуловима, и англоязычный читатель увидит в ней лишь досадную непоследовательность. Поэтому я решил называть служанку Палашкой на всем протяжении текста. Оля возмутилась. Почему, спросила она, я использую пренебрежительное Палашка, в то время как Пушкин везде зовет служанку Палаша? Мне понадобилось некоторое время, чтобы убедиться, что рассказчик не называет ее Палашей *всегда* (как уверяла Оля) и не употребляет эти варианты произвольно, как казалось мне. Только поняв, что рассказчик называет ее Палашкой в первых семи главах и Палашей в последних семи (Акулина Памфиловна один раз называет ее Палашкой, но сам рассказчик, после неожиданной встречи в Машиной комнате — только Палашей), я осознал красоту и значимость того поворотного момента, который описан выше.

Пугачева — основание для ареста Петра царскими властями. Вся история вращается (turns) вокруг этих тулупов (coats) — и на последующем обвинении Петра в том, что он предатель (turncoat). Этого каламбура у Пушкина нет, но мне приятно думать, что это не просто мое открытие, а дар английского языка, не принять который со стороны переводчика было бы невежливо.

Роман Пушкина — о дарах и прощении[1]. Переводить его было радостно, и я обязан с благодарностью упомянуть не только о помощи друзей и коллег[2], но и о том, что дарит и что прощает сам язык. Мы часто с большой готовностью рассуждаем о том, что теряется при переводе, и я, возможно, уделил избыточное внимание отрывкам, которые давались нам с трудом. Пожалуй, удивительнее другое: насколько легко английский язык воспринял большую часть "Капитанской дочки". Например, один из эпиграфов написался по-английски как будто сам собой:

Our lovely apple tree
Has no young shoots
and no fine crown;
Our lovely bride
Has no dear father
and no dear mother.
No one to dress her
In a wedding gown,
No one to bless her.

Как у нашей у яблоньки
Ни верхушки нет,
ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.

Словно английский язык оказался идеальным платьем, которое только и ждало, чтобы принять стихотворение. Строчки "in a wedding gown" ("в свадебном наряде") в оригинале нет, но она напрашивалась; без нее наш вариант был бы неполон. У русских деревьев — не короны, а кроны, чаще — верхушки, а свадебную корону называют венцом, поэтому игра слов в выражениях "crown of a tree" (древесная крона) и "wedding crown" (свадебная корона) тоже отсутствует в оригинале. Английский язык принес и другие дары. Наше употребление слова "honour" ("честь") в качестве абстрактного существительного и в качестве обращения ("Your Honour", "ваша честь", "ваше

1. См. David Bethea. Slavic Gift-Giving, The Poet in History, and Pushkin's *The Captain's Daughter* in *Russian Subjects,* / ed. Monika Greenleaf and Stephen Moeller-Sally. Evanston: Northwestern University Press, 1998, pp. 259–77.
2. Прежде всего — Мишель Берди, Оли Гребенюк, Кати Григорюк, Сергея Тимоти и Стюарта Уильямса.

благородие") усилило акцент на одной из центральных тем романа. Если бы нашу версию стали переводить обратно на русский, переводчик был бы раздосадован тем, что по-русски приходится использовать два разных слова ("честь" и "благородие") там, где по-английски достаточно одного. А уж слово "turncoat" ("предатель", "ренегат", "изменник") — и вовсе бесценный дар переводчику; я умудрился не заметить его до самых поздних этапов редактирования. Поняв, наконец, как превосходно оно отражает центральную тему романа, я был вынужден крепко задуматься над тем, как часто его можно употреблять. В конце концов, я решил, что нужно проявить сдержанность; ведь, как показывает Пушкин, принятие даров может повлечь за собой обвинение в измене. В нашей окончательной версии это слово встречается всего дважды. Оба раза его использует Гринев-старший — в первой главе, отправляя Петрушу на армейскую службу[1], и в последней главе, когда он думает, что сын не оправдал его ожиданий. Мне кажется, что это очень пушкинская симметрия.

"Let him be a true soldier — not some fop of a turncoat in the Guards!"	Нет, пускай послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает пороху, да будет солдат, а не шаматон. Записан в гвардии!
May God grant you an honourable man for a husband, not a disgraced turncoat.	Дай бог тебе в женихи доброго человека, не ошельмованного изменника.

Остается рассмотреть еще один аспект. Эпиграф к нашему эссе — это предложение, которое Большой оксфордский словарь английского языка приводит в качестве примера к слову "turncoated". Подобный презрительный взгляд на переводы, ощущение, что они "своего рода предательство", держится уже не первое столетие, и не только в англоязычном мире. Примерно половина статей о переводе, которые мне приходится читать в неакадемических изданиях, упоминают либо итальянский каламбур "traduttore — traditore" ("переводчик — предатель"), либо французскую идею насчет les belles infidèles (то есть что переводы как женщины — либо красивы, либо верны, но не то и другое одновременно), либо раз-

1. Слово "шаматон" довольно двусмысленно; похоже, что в конце XVIII в. оно означало предатель, а в 1830-е годы — пижон (англ. *fop*). См. М. И. Гиллельсон, И. Б. Мушина, "Капитанская дочка: комментарии". — Л.: Просвещение, 1977, с. 77–78.

дражающую сентенцию Роберта Фроста о том, что "поэзия — это то, что теряется в переводе". Я подозреваю, что эта враждебность к переводчикам и их работе коренится не в абсолютно справедливом мнении о несовершенстве большинства переводов, а в подозрительном отношении к самим переводчикам. Переводчики, по определению, хотя бы отчасти чувствуют себя дома в двух культурах, и их лояльность по отношению к каждой из этих культур из-за этого подвергается сомнению. Интересно, что Пушкин сообщает нам — при явной бесполезности этой информации, — что Петр Гринев и сам немного переводчик. Мало того, что ребенком он учит Бопре говорить по-русски; он вдобавок становится посредником между аристократами и казаками; служа в заброшенной степной крепости, он учит французский и — что самое удивительное — регулярно упражняется в переводах.

Критиковать переводчиков легко. Если они не дают волю своему творческому воображению, то предают не только себя, но и живую душу оригинала. Если воображение заводит их слишком далеко, их обвиняют в отсебятине. Но верность не бывает механистичной; чтобы быть верным человеку, убеждению, делу или литературному произведению, недостаточно просто следовать набору правил. Всегда настает время, когда приходится думать глубже, спрашивать себя, чему мы хотим сохранить верность и зачем. Лучший способ, которым я могу передать пушкинскую логограмму **п-л-т** — это использовать слово "turncoat" в двух ключевых местах. Как и Петруше Гриневу, нам приходится порой проявлять поистине трикстерскую изобретательность... Может быть, вместо того чтобы бояться прослыть предателем, переводчик должен совершенствоваться: стараться быть все более умелым трикстером.

Марк Дадян

Поэтическая адаптация, или Три сердца авторского перевода

> Quintus Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret[1]
>
> Авл Геллий
> *Аттические ночи*, XVII, 17

Искренне любящий литературу переводчик может лишь мечтать о том, чтобы все в мире переводы были авторскими. Это погубит профессию, но восстановит подобие справедливости. Тут следует оговориться. Поэт, переложивший свои творения на все языки мира, взваливший, так сказать, на хрупкие плечи культурную ношу Вавилона, обладает божественными возможностями. А посему не рассматривается в настоящей статье. Но даже если автор перевел себя на один иностранный язык (скажем, с латыни на французский), то и тогда он радеет о правде — пусть результат и хилый (одна мера справедливости на шесть тысяч девятьсот семь языков, по данным лингвистического определителя "Этнолог"). О какой справедливости идет речь? О художественной. Созидание двух миров (то есть двух версий одного произведения, на исходном и переводном языке), мостом между которыми служит лишь голова автора, а не потуги даже самого талантливого из переводчиков — это лучшее из доступных средств против извечных недугов перевода.

Для выбранной темы принципиально важно различие между авторами, которые совмещали в себе две и более "языковых личности" (например, Апулей, Данте, Джозеф Конрад), но не стремились к самопереводу, и теми многоязычными авторами, которые сознательно, в силу известных причин, создавали разноязычные "версии" собственных сочинений (скажем, Карл Орлеанский, Набоков, Беккет). Конечно, Данте,

© Марк Дадян, 2010

1. "Известно, что Квинт Энний говорил, будто у него три сердца, так как он знал греческий, оскский и латинский" (*лат.*).

по свидетельству Боккаччо, начинал писать "Комедию" на латыни, но немногих сохранившихся строк ("Ultima regna canam, fluida contermina mundo" – "Я воспою отдаленные царства, с текучим миром граничащие" (*лат*). – так звучала бы первая строка латиноязычной "Божественной комедии") недостаточно, пожалуй, чтобы говорить о сколь-нибудь систематических попытках авторского перевода. Величавой латыни Данте предпочел народный язык, "так как счел бессмысленным влагать крошки хлеба в уста тех, кто способен лишь сосать молоко".

Поначалу казалось, что написать занимательную статью об авторском переводе довольно просто. Во-первых, следовало бы упомянуть, что еще аккадские авторы переводили себя на шумерский (язык классической учености на Древнем Востоке). Отметить взаимопроницаемость языковых культур в эпоху античности. Посетовать на недостаточную изученность "восточной ветви" (мы досадно мало знаем о художественном самопереводе на Ближнем Востоке и в Азии). Не упустить, что история авторского перевода обнимает все литературные жанры – поэзию, прозу, драму. Щегольнуть именами. То есть добрым словом помянуть Николая Орезмского и его трактат "О происхождении, сущности и обращении денег" (латынь и французский). Восславить Карла Орлеанского и его баллады (французский и английский). Не оставить без внимания череду замечательных имен среднего и нового времени – Реми Белло (латинский и французский), Джон Донн (латинский и английский), Хуана Инес де ла Крус (латинский и испанский), Карло Гольдони (французский и итальянский). Длить этот ряд до XX века – Стефан Георге (немецкий, английский и французский), Жюльен Грин (английский и французский), Владимир Набоков (комментарии излишни), Сэмюэль Беккет (ditto), Иосиф Бродский (ditto). Избегнуть упреков в евроцентризме, сославшись на Рабиндраната Тагора (бенгальский и английский) и Курат-уль-Айн Хайдер (урду и английский).

Во-вторых, в статье стоило бы отметить, что авторский перевод – это чаще всего вынужденная затея. История писателей-билингвов нередко читается как летопись бедствий. Разгром французов при Азенкуре привел к заточению Карла, герцога Орлеанского, в Англии. Большевики изгнали из России Набокова и Бродского. Косное общество вытолкнуло из Ирландии Беккета. На протяжении столетий войны и деспоты отрывали от национальных корней (и родного наречия) целые писательские сообщества. Но даже при относительном внешнем благополучии (то есть в отсутствие политиче-

ской фантасмагории) обращение к чужому языку, а тем паче перевод собственных произведений на язык иной культуры диктовался именно острой необходимостью (например, угасанием латинской учености в позднем Средневековье или возвышением французского языка в новое время).

В-третьих, нужно было бы заявить (чтобы раззадорить читателя), что авторский перевод – это тоскливое, тяжелое и неблагодарное занятие. Вообразите, что вы написали роман. Дивный роман. Вдохнули в него столб огня, как Набоков – в "Лолиту". Или влили океан талой воды, как Беккет – в "Неназываемого". И что теперь? А теперь гнусные обстоятельства (изгнание, заточение, недоверие к переводчикам, конъюнктура – неважно что именно) понуждают вас перевести собственные крики на другой язык. Пусть этот другой язык вам близок, как родной. Или почти как родной. Увлекательным такое дело покажется только графоманам. В литературе не найти ни одного авторского признания, свидетельствующего о том, что перевод собственного произведения на другое наречие доставил ему радость. "Все потеряно, все сорвано, все цветы и сережки лежат в лужах", – горько жалуется Набоков. "Передо мной лишь безбрежная пустошь перевода", – вторит ему Беккет.

* * *

И все же россыпи исторических примеров и грациозных цитат недостаточно, чтобы оценить своеобразие авторского перевода в должной мере. Есть особенности лингвистического (читай, церебрального) свойства, выделяющие авторский перевод в совершенно особую категорию. Пусть Набоков утверждает, что "Хорошо читается только переложение; мой перевод этим качеством не обладает; он честен и неуклюж, тяжеловесен и рабски предан оригиналу" (В. Набоков "Интервью, данное перед премьерой кинофильма 'Лолита'". Хотя слова эти сказаны о переводе "Евгения Онегина", их несложно распространить на всю переводческую концепцию "позднего" Набокова). Пусть пишет Беккет: "Перевод меньше всего путается под ногами, когда идет за текстом след в след" (С. Беккет "Эссе о 'Стихотворениях' Рильке"). Но что бы ни говорили мастера, авторский перевод не всегда и не во всем верен оригиналу. В этом его особая стать.

Рассуждая об особенностях самоперевода художественных текстов, нельзя не упомянуть о типологии переводческих преобразований (трансформаций). Основатели современной отечественной теории перевода (Л. С. Бархударов, Я. И. Рецкер, А. Д. Швейцер, В. Н. Комиссаров, В. Г. Гак, З. Д. Львовская) вы-

деляют четыре основных типа переводческих преобразований: добавление, опущение, перестановку и замену. Дальнейшее ветвление этих типов по уровням языка выявляет преобразования грамматического, лексического, синтаксического, семантического порядка. Наконец, дробление четырех элементарных типов (в том числе в соответствии с классическими работами квебекских лингвистов Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне) приведет к обнаружению бинарных оппозиций (дословный перевод — косвенный перевод, амплификация — экономия, лексикализация — грамматикализация, конкретизация — обобщение, потеря — компенсация, закрепленная и свободная модуляция и т. д.). Разумеется, перечисленные способы широко (и часто неосознанно) применялись и применяются авторами при переводе собственных текстов. Однако из всех разновидностей переводческих преобразований нас занимает сегодня понятие адаптации, относящееся, в известной степени, к области металингвистики.

Адаптацию можно упрощенно определить как такой метод перевода, при котором переводчик приспосабливает текст к условиям другой языковой культуры (в англоязычном переводоведении адаптацию иногда называют domestication — одомашниванием). Переводчик, преобразующий "So much for baseball" в "Но довольно о лапте", выполняет адаптацию. Переводчик прибегает к адаптации по разным причинам, например, из политкорректности ("негр" ⇨ "African American"), из желания придать переводу местный колорит ("trictrac" ⇨ "нарды"), из соображений функциональности и удобства ("75 F" ⇨ "24 °C", "the sight of those apples in the shop-windows announced the re-opening of school" ⇨ "карандаши, учебники и тетрадки в витринах магазинов возвещали начало учебного года" — когда на самом деле речь идет о яблоках, которые английские школьники по традиции берут с собой в школу на завтрак). Патриарх американского языкознания и специалист в области перевода Библии Юджин Найда выдвинул в шестидесятых годах XX века теорию "динамической эквивалентности", в соответствии с которой главная цель перевода — это полноценная коммуникативная замена текста оригинала, в том числе, при необходимости, существенная культурная адаптация переводимого текста. В истории лингвистики крайними, граничащими с культурным обскурантизмом, проявлениями теории Найды стали переводы христианских канонических текстов на языки туземных племен Африки и Америки, из которых исключались чуждые для читателя/слушателя образы или аллюзии (так, фраза "белый как снег" могла быть преобразована в "белый как перо цапли", "волки" превращались в "койотов", а "хлеб наш насущный" — в "насущную кукурузную лепешку"). В целом, адаптация — это погра-

ничная форма переводческих преобразований, предел соответствия, после которого говорить о переводе можно лишь условно. Адаптация вызывает здоровое неприятие, коль скоро она, по определению, искажает семантическую структуру исходного текста и зачастую, по выражению В. Н. Комиссарова, "гипертрофирует культурно-этнические различия между народами и недооценивает способность человека усваивать элементы чуждой ему культуры" (попросту говоря, выступает как еще один способ оставить читателя перевода в дураках). На наш взгляд, каков бы ни был соблазн адаптации – удобство, внятность, вежливость, – переводчику следует избавляться от нее, как от сорной травы, даже если *неадаптированность* затемнит текст перевода или потребует созвездия сносок.

Но как это связано с авторскими работами? Необычно как раз то, что авторский перевод без адаптации немыслим. По крайней мере, адаптация присутствует в огромном большинстве известных нам авторских художественных переводов (исключения относятся, главным образом, к малым по объему поэтическим переводам). Выполняя перевод, автор пересоздает мир книги, вносит в него обертоны, "атмосферные модуляции" (термин американской исследовательницы творчества Беккета Руби Кон), изменяет акценты и нюансы, тональность диалогов, соотношение образов. Однако этот второй, облеченный новым языком текст автор приспосабливает не к системе координат читающей публики (как, возможно, утверждали бы последователи Найды), а исключительно к субъективному, своевольному – с переводческим ремеслом и его арсеналом приемов не связанному – миру собственного художественного произведения в другой языковой действительности. Речь здесь не идет о динамической эквивалентности Найды, то есть о стремлении добиться функционального, коммуникативного соответствия между двумя данными языками. Правда, что все авторы-переводчики прибегали, по мере мнимой или действительной надобности, к прагматической адаптации ("dimes and nickels" и "пятаки и гривенники" в английской и русской "Лолите"; шиллинги и франки в английской и французской версиях "Мэрфи" Беккета), сближению аллитераций ("Canoeing, Coranting, Combing Curls" – "Какао, катание, качели, коленки и кудри", "Лолита", ч. 1, 30) или понятий (Гонкуровская премия во французском тексте "Неназываемого" становится Пулитцеровской премией в английском переводе), или даже к кальке ("Съела она там порядочный брекфаст", "Лолита", ч. 1, 32). Кажется, Умберто Эко отмечал по поводу переводов своих произведений, что "семиотический универсум" исходного текста должен быть приспособлен к таковому принимающей куль-

туры. Но при этом Беккету, Набокову, Бродскому — переводчикам собственных произведений — нет нужды *объяснять* читателям исходный текст, сближать образы на потребу публике, уподоблять снег перу цапли. Поэтому целесообразно ввести понятие "поэтической адаптации", ограничив область ее применения авторским переводом. *Мы называем поэтической адаптацией такой метод авторского художественного перевода, при котором, посредством вполне факультативного добавления или замены, производится преобразование исходного текста в конечный, ведущее к модуляции или изменению семантической структуры оригинала, но с сохранением лингвостилистического и культурного единства текста.* Речь, как нам представляется, идет об особом методе, доступном только автору-переводчику, в силу того что последний, помимо исходного и целевого языков, владеет еще и тайнописью собственных мыслей. Таким образом, поэтическая адаптация — это своего рода метка авторского перевода, выражение творческой воли автора, его tour de force. Сама факультативность, необязательность поэтической адаптации свидетельствует о ее экзотичности, о ее связи с сокровенными областями сознания автора-билингва. Обратимся к примерам.

Карл Орлеанский, во второй строфе баллады 60, называет великих красавиц прошлого, которых, увы, поглотила смерть:

Ou vieil temps grant renom couroit / De Creseide, Yseud, Elaine / Et maintes autres qu'on nommoit / Parfaittes en beauté haultaine.

В стародавние времена ширилась слава / Крессиды, Изольды, Елены / И многих других, кого почитали / Совершенными в высокой красоте.

Приведем авторский перевод на английский:

In tyme a-past ther ran gret renomaunce / Of Dido Cresseid Alcest and
Eleyne / And many moo as fynde we in romaunce / There were of bewte huge and welbesayne.

В стародавние времена разносилась слава / О Дидоне, Кресиде, Алкесте, Елене / О многих других, кого мы находим в романах, / Женщинах славных и красотой великих.

Существенно здесь не только то, что автор видоизменил "список" красавиц, но и явное обращение в английской версии к литературной традиции (romaunce) как источнику знаний о легендарных красавицах — против вполне "исторической" экспозиции (vieil temps) во французском оригинале.

Леденящая кровь фраза беккетовского Хамма из пьесы "Конец игры" – "Finie la rigolade" ("Завязывай с шутовством") – удивительным образом оборачивается, в английском авторском переводе, строкой из шекспировской "Бури": "Our revels now are ended" ("Пришел конец нашим пирам"). Хамм вдруг предстает каким-то странным Просперо, а вся пьеса словно превращается в плод его утлых чар.

Гумберт Гумберт в русской "Лолите" гораздо более внимателен к русским корням своего создателя. Вспомним поразительную, блистательно отсутствующую в английском тексте двойную аллюзию на "Евгения Онегина" и "Анну Каренину":

No matter how many times we reopen "King Lear," never shall we find the good king banging his tankard in high revelry, all woes forgotten, at a jolly reunion with all three daughters and their lapdogs. Never will Emma rally, revived by the sympathetic salts in Flaubert's father's timely tear.

Сколько бы раз мы ни открыли "Короля Лира", никогда мы не застанем доброго старца забывшим все горести и подымавшим заздравную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми и их комнатными собачками. *Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Х.* [Курсив мой. – *М. Д.*]. Никогда не поправится Эмма Бовари, спасенная симпатическими солями в своевременной слезе отца автора" ("Лолита", ч. 2, 27).

В русской "Лолите" Гумберт Гумберт и вообще-то более щедр на намеки: "The angels knew" - "Эдгаровы ангелы знали" ("Лолита", ч. 2, 27) – аллюзия на По; "Alice-in-Wonderland hair" – "...длинные волосы Алисы в стране чудес (маленькой прелестницы более счастливого собрата)" (Там же, ч. 2, 27) – аллюзия на Кэрролла – и *passim.*

В английском переводе стихотворения "Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной" Иосиф Бродский заменяет посвящение – М. Б. – на стилистически окрашенный заголовок – "Minefield Revisited" ("Возвращение на минное поле"). Это – поэтическая адаптация. Она факультативна, она не вызвана укорененной в переводимой вещи *необходимостью* – грамматической, синтаксической, стилистической и т. д. Она не преследует цели облегчить прочтение переводного текста. Это – перо черной цапли. Любопытно, что уместность адаптации при этом невозможно оспорить.

Остается признать, что уровень расхождений между оригиналом (по мере применимости данного термина, ведь некоторые двуязычные тексты, например, "Как есть" Беккета,

создавались практически одновременно) и авторским переводом определяется творческой волей автора, и говорить – в ряде случаев - приходится лишь о стилистическом или эстетическом единстве двух текстов. Примеров поэтической адаптации в авторских переводах сотни – и это замечательно, ведь расхождения только скрепляют единство текстов, строительной известью заполняют трещинки и зазоры. В сущности, можно все списать на "поэтическую вольность". Что дозволено автору, то не дозволено быку. Простите, переводчику. Так-то оно так, да не совсем так. А чуточку сложнее. Если Набоков утверждал, что мыслит не словами, а образами, то именно поэтическая адаптация протягивает нити от двух языковых вселенных одной книги – "оригинала" и "перевода" – к "третьему сердцу" автора, то есть к той совокупности значений, часть из которых проявлена в исходном тексте, а другая часть – в переводе. (Какие-то дополнительные варианты мы найдем в черновиках. Но самое интересное автор, конечно, утаил, так и не поверил бумаге.)

Остаются вопросы. Следует ли считать каждую часть "двуязычного текста" отдельным творением или одна часть не завершена без другой? Можно ли отнести каждую версию к одной языковой или литературной традиции? Уместно ли ранжировать авторские переводы по качеству, и если да, то каковы критерии оценки? Назвав поэтическую адаптацию главной жанровой особенностью авторского перевода, можно ли установить, проницая время и языки, закономерности и частотность ее использования? Как поэтическая адаптация соотносится в авторских переводах с традиционными способами перевода? Вероятно, что ответы на поставленные вопросы лежат в русле лингвостилистических исследований искомых текстов. Как писал М. Бахтин: "Не перепрыгивать через лингвистический язык должна и эстетика словесного творчества, но воспользоваться всей работой лингвистики для понимания техники творчества поэта на основе правильного понимания места материала в художественном творчестве, с одной стороны, и своеобразия эстетического объекта – с другой" (М. М. Бахтин "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве").

Если перефразировать слова Авла Геллия применительно к нашей теме – у каждого автора-переводчика три сердца. Одно из них – в первом тексте (назовем его оригиналом). Второе – во втором (назовем его переводом). А биение третьего не всегда удается расслышать.

«Поэзия – то, что
теряется в переводе»
(Роберт Фрост)

Дмитрий Веденяпин

...И *совсем не вернется, или Он вернется совсем другой...*

Сумбурные заметки о поэтическом переводе

ЕСТЬ вещи простые, а есть сложные. Сложные вещи нельзя превратить в простые без того, чтобы они перестали быть самими собой. Стихотворение – вещь сложная. Слова стихотворения – имена. Имя "house" нельзя перевести именем "дом", а имя "table" – "стол". Стихотворение – уникальное существо. Невозможно перевести одно существо в другое. И не в том распространенном смысле, что, мол, вообще-то, нельзя, а вот мы постараемся, и случится чудо – не случится!

Иногда так называемые масскультурные вещи иллюстрируют это лучше "высокой" поэзии. Например, сборники песен "Битлз". Даже двенадцатилетние подростки брезгливо закрывают ладошками русские переводы. Сколько раз я слышал от любителей поэзии: "Переводы я не читаю". Нередко в том же признаются и сами переводчики.

В сущности, речь об элементарной честности. Нехорошо писать на обложке поэтической книги фамилию автора ори-

© Дмитрий Веденяпин, 2010
Автор рисунка Татьяна Руссита.

гинальных стихов, а потом, не публикуя оригиналов, давать русские стихи, имеющие к оригиналам весьма косвенное отношение. Всегда! Даже если это очень талантливый перевод.

Так что же делать? Вообще-то, если кому-то из малочисленной группы любителей поэзии захотелось узнать, что пишут или писали в какой-нибудь другой стране, благороднее и честнее потратить время на изучение соответствующего языка и потом, ну да, со словарем, разобрать что-нибудь – это будет гораздо более реальное культурное действие, нежели проглатывание за пару часов какой-нибудь очередной Поэзии Берега Слоновьего Бивня. Ну хорошо, но нельзя же все языки выучить! Нельзя. Но ведь и во всех странах побывать нельзя, и все прочитать нельзя, да мало ли еще чего нельзя. Почему современный человек решил, что ему все должно быть доступно?

Так что же? Закрываем тему? А как же прекрасные переводные стихи и целые книги? Ведь у каждого из нас есть этот список любимых переводов! (Которые, кстати, правильнее было бы называть "переложениями", на чем всегда настаивал Аркадий Акимович Штейнберг.) Конечно! Однако это никак не отменяет того, о чем я говорил выше. Потому что это никакие не переводы – во всяком случае, в принятом сегодня смысле этого слова!

Так или иначе – если не делать радикальных шагов и не объявлять само занятие переводом преступлением против человечности и литературы – приходится признать, что поэтический перевод (употребляю слово "перевод", чтобы не выдумывать на ходу новых названий) стоит сейчас перед ясным выбором: быть некой отдельной от всего, самозамкнутой областью словесного искусства со своими собственными законами, критериями и предожиданиями или частью общей поэтической картины, в нашем случае русской поэзии. По-моему, выбор первого пути, позволяющий *просто переводить*, загоняет перевод в "гетто", превращает его во что-то местечковое, интересное разве что самим насельникам гетто, а выбор второго – дает надежду. Разумеется, второй путь требует от переводчика гораздо более осмысленного и, так сказать, концептуального отношения к своей работе. Если приносишь что-то не в маленький, пусть и не лишенный некой пыльной уютности "уголок переводчика", а в общий дом русской поэзии, ты как минимум должен отдавать себе отчет в том, что именно ты приносишь и зачем. В советские времена на фоне мощного потока той чуши, которая под видом поэзии публиковалась в журналах и книгах, переводы, даже не самые гениальные, из Рильке или Элиота были настоящими

событиями. Я не хочу сказать, что теперь мы сами себе Рильке и Элиоты, но ситуация и вправду изменилась, и этого нельзя не учитывать.

Кажется, что сегодня правильная книга поэтических переводов должна содержать:

оригинал;

качественный подстрочник со всевозможными пояснениями (страноведческими, историко-литературными, филологическими и т. д. и т. п.);

и только в-третьих поэтическое переложение или переложения. Если они есть.

Чуть подробнее о переложениях.

Вот смотрите:

> Он подымет облако пыли,
> Зашумит бумажной листвой
> И совсем не вернется, или
> Он вернется совсем другой.

Очевидно, что главная поэтическая привлекательность приведенной строфы — слово "или" в рифменной позиции. Преуспеет тот переводчик, который сможет на своем языке передать впечатление от этого "или". Казалось бы, это азбучная истина, в любой переводческой студии вам расскажут, что потери неизбежны и нужно передать "главное", но при распространенном сегодня (и вчера) подходе и редакторских требованиях "точности" все эти рассуждения никуда не ведут и ни на что не влияют.

Только когда поэтический перевод перестанет делать вид, что он *вот это самое* стихотворение просто на другом языке, то есть притворяться тем, чем он не является и являться не может, он обретет необходимую свободу и ускользнет наконец от чего-то невыразимо скучного, мертвящего, ненужного, что — как все мы прекрасно знаем — и отличает подавляющее большинство переводных стихов.

Антон Нестеров

Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление

Сэр Филип Рамсей, публикуя в своей "De absurditate translationis" один из шедевров лирики эпохи Тан, сопровождает его существенной оговоркой. "Для английского читателя, — пишет он, — недостаточно дать перевод текста:

Над черным снегом
В черных еще ветвях
Синицы услышишь песню
И знаешь:
"Весна пришла".

Для английского читателя это не более чем подстрочник. Переводом, собственно, явилось бы примерно следующее: "Поэт, навсегда расставаясь с возлюбленной, оставляет воспоминание о себе, которое неизбежно будет посещать ее каждый год, на первой или второй неделе марта".

Ирина Ковалева

НАЙДИТЕ решение следующей головоломки: "У вас есть шесть спичек. Сложите из них четыре одинаковых треугольника". Попробуете, прежде чем мы продолжим?

А теперь, после паузы: как правило, первые десять минут человек, столкнувшийся с этим тестом, пытается решить его на плоскости. Из этого ничего не выходит. Вы можете биться часами... А всего-то и нужно — сложить пирамидку. Простую трехмерную фигуру, существующую в пространстве и дающую четыре прекрасных равнобедренных треугольника. А что, в условиях задачи существует ограничение, заставляющее искать решение в двух измерениях?

Львиная доля поэтических переводов сродни плоскостному решению этой задачи: вернее тому, что получается у вас, когда из шести отрезков равной длины вы пробуете вычертить эти самые четыре треугольника. "Разве не похоже? Да,

© Антон Нестеров, 2010

конечно, тут у нас незамкнутая фигура, а тут что-то вроде ромба, но если мысленно продолжить эту линию до конца...”

Одна из лучших картин В. Серова — “Портрет Иды Рубинштейн”. Помните? Прекрасная обнаженная женщина полусидит на кровати, опираясь на одну руку, лицо вполоборота к зрителю, нога закинута на ногу, тонкие капризные линии тела, почти геометрическая композиция, охряный фон...

Валентин Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910

Кое-что об охре. Охряный цвет ассирийских и египетских барельефов, и фигуры на них, всегда развернутые в профиль... Ида Рубинштейн танцевала у Дягилева Клеопатру.

И еще одна деталь: перстни на руках танцовщицы. Незадолго до того, как был написан этот портрет, в Петербурге готовили к постановке “Саломею” Уайльда, где главную роль должна была танцевать Рубинштейн. Постановку запретили. Перстни, змеящийся шарфик на переднем плане — все это призвано напомнить о “Танце семи покрывал”, который Иде Рубинштейн так и не довелось исполнить перед жителями Северной Пальмиры. Правда, картина Серова видится вам после этого совсем иною?

Но — продолжим. Еще одно воспоминание: фигура полулежащей Ахматовой, набросанная пером Модильяни.

И вдруг — ощущение: рисунок Модильяни и портрет Серова — они так похожи! Но ведь Модильяни не видел работы Серова?! Тогда это — всего лишь случайное сходство? Не совсем. Просто — так дышит время. Не ведая друг о друге, разделенные пространством, совершенно разные люди пытаются решить одну и ту же задачу. Нас ведь не удивляет, что Александр Белл и Элиша Грей одновременно запатентовали способ передачи человеческого голоса по проводам — когда речь идет о

технике, мы принимаем тот факт, что текущее состояние естественнонаучных знаний с неизбежностью диктует соответствующий шаг. Научный поиск во многом подобен забегу на стадионе: вопрос не в том, куда бежать, а в том, кто добежит первым. А если чуть перенастроить нашу оптику?

В 1910 году выходит статья Эзры Паунда "Монкорбье, alias Вийон", а в четвертом номере "Аполлона" за 1913 год появляется "Франсуа Виллон" Осипа Мандельштама[1]. Положите два эти текста рядом и прочтите их параллельно.

"Вийоновское искусство существует лишь постольку, поскольку есть сам Вийон. В нем не было ни грана претензии, свойственной художнику, приносящему себя в жертву произведению. Вийона можно описать, сравнивая его по признаку отличия от других поэтов, – но все сравнения такого рода окажутся недостаточны: если Данте обладал отчаянной смелостью воображения, то Вийону свойственна упрямая точность человека, которого ничто не способно отвлечь от представшего его взору факта действительности: что он видит, то и описывает. Данте в каком-то смысле самый личностный из поэтов: он подносит зеркало к природе, но это зеркало – он сам. Вийон никогда не забывает про свое зачаровывающее, бунтующее 'я'. Но, даже воспевая в песне самого себя, он, слава Богу, свободен от ужасного флера самодовольной нравственности, присущей, например, Уитмену, когда тот радуется своему бытию в качестве Уитмена"[2].

Сравните: "Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. Отношение Виллона к себе никогда не переходит известных границ интимности. Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту. Самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего 'процесса'"[3].

Первое наблюдение принадлежит Паунду, второе – Мандельштаму. Собственно, эту фантастическую близость не только наблюдений, но – интонаций мне довелось открыть, переводя на русский ту самую статью Паунда о Вийоне. И переводя, я уже не мог отделаться от мысли: идеальным переводчиком на русский для прозы Паунда был бы Мандельштам, мне же ос-

1. О. Мандельштам. Франсуа Виллон // О. Мандельштам. Собр. соч. в 2-х тт. – М., 1990. – Т. 2. – С. 134–141.
2. Перевод А. Нестерова.
3. О. Мандельштам. Франсуа Виллон. – С. 137–138.

тается попытаться как-то подстроить ритм моей речи к интонации "Разговора о Данте", чтобы русский Паунд получился.

Точно так же, я долго не мог "поймать", как должен звучать русский Йейтс. Покуда, читая "На смерть Комиссаржевской" Блока, не вздрогнул: у Йейтса и Блока — совершенно одинаковая цветовая палитра. Да-да, та самая "багряно-закатная метеорология". "Йейтс — это такой англо-ирландский Блок!" — так, на уровне абсурда, можно передать это чувство. И перевод тогда идет не "с английского на русский", а — "с Йейтса на Блока". "С Паунда на Мандельштама". С поправкой на почти столетнюю дистанцию, отделяющую переводчика от них. С поправкой на опыт иного времени, развитие языка и разницу таланта: там, где они легко взбегают по лестнице, я с одышкой преодолеваю ступеньки — заглядываю в словари, энциклопедии, справочники, и т. д., и т. п.

Перевод при этом совершается не с языка на язык, а с опыта автора на опыт переводчика. И это не только знания: оперативный массив задействованной информации, прослушанный университетский курс, прочитанное по истории культуры. Это — память тела, физическая проверка точности ощущений для каждой фразы тактильностью, нервами. Теория перевода? По Бродскому: "У меня нет принципов, у меня есть только нервы"[1]. Чем больше я перевожу, тем больше я чувствую скудную ограниченность моей жизни. Надо перевести про игру на скачках? Черт, я ведь всего пару раз в жизни был на ипподроме, а в седле сидел едва ли больше. Что, кстати, я при этом испытывал?

Другая история — небольшой пассаж из Тибора Фишера. В оригинале: "I was on the verge of pulling the R. I. P. cord, when I had a chilling worry that checked me: what if you have to work in the hereafter? Toil after this mortal coil?". Вся проблема здесь в том, что "R. I. P." — с одной стороны, сокращение от "Rest in peace" — надписи, которую часто высекают на надгробиях, а с другой, "rip cord" — это то самое "кольцо", за которое надо дернуть, чтобы парашют раскрылся. В поисках какого-то решения я позвонил приятелю, который прыгает с парашютом. Он рассказал мне о прыжках, о том, как складывается парашют... Свести воедино надгробную надпись и парашют мне это не помогло, но дало толчок к иному решению: "Я был на грани того, чтобы, стоя на табуретке с веревкой на шее, сделать, подобно парашю-

1. Хотелось бы подчеркнуть: это не умаление ценности теории перевода; просто, теоретическая рефлексия начинается уже после интуитивной оценки ощущений на подлинность. Точно так же, когда интуиция "сбоит" и бессильна, рефлексия способна подсказать выход.

тисту в дверях самолета, шаг вперед и совершить свой, воистину затяжной, прыжок туда, где нас ждет вечный покой и мир, когда почувствовал знобкое беспокойство при мысли: а что, если и там, за гранью, меня поджидает труд? Крутиться и дальше после этой мертвой петли?!" Русский текст получился едва ли не в два раза длиннее, но — все же верю — отчасти сохранил ту игру и энергетику, которая была в оригинале.

Сколько раз вы ходили на яхте под парусом? (Ваш покорный слуга — только на надувном катамаране...) Были на приеме у английской королевы? (Увы, увы...) Ныряли с аквалангом? (Ну, это-то мне, положим, доводилось.) Так как там насчет искусства перевода?

Текст, над которым ты сейчас работаешь, постоянно крутится в голове. Ты едешь в машине — и вдруг в голове всплывает: "А вот ту фразу, которой ты тогда остался не очень доволен, можно сделать вот так!" Ты смотришь какой-то фильм — костюмированную драму из эпохи позднего Средневековья, на экране — атака тяжело вооруженной пехоты, — и вдруг пронзительная мысль: пластика движения ландскнехта, поднимающего меч, сродни пластике крестьянина, молотящего зерно, — и тут ты что-то понимаешь про трубадура Пейре Видаля, который происходил не из рыцарского сословия. Надо запомнить это для работы с "Personae" Паунда...

Текст, который ты переводишь, властно вторгается в твою жизнь. Ты взялся за роман — значит, надо быть готовым к тому, чтобы на несколько месяцев впустить его автора в свой дом: он будет сидеть с вами за столом, когда вы вечером пьете чай, диктовать темы ваших разговоров, по собственному произволу определять твой круг чтения на это время...

Натан Альтман. Портрет Анны Ахматовой. 1914

Восприятие мира на двух языках — постоянное сравнение разнородного опыта. Тебя помещают между двумя магнитными полюсами. Как объяснить это ощущение? Помните портрет Ахматовой работы Альтмана?

А теперь сравните его с вот этой рекламой той же эпохи:

Аноним. Рекламный плакат: "Делонэ-Бельвиль и Кейс. Центральный гараж. Автомобиль. Грузовики. Представительство и склад". 1914

Правда, с вашим восприятием портрета что-то произошло? Просто возникло еще одно измерение. Обретенное благодаря этому восприятие — ближе к тому, как видели портрет Альтмана современники Ахматовой. Чем больше погружаешься в эпоху, тем больше таких интерференций. "Весь мир — театр, а люди в нем — актеры" — сколько раз восторженно цитировали эти слова Шекспира... Часто даже забывая, что это — начало монолога Жака из второго акта комедии "Как вам это понравится". В переводе Т. Щепкиной-Куперник этот монолог звучит следующим образом:

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.
Семь действий в пьесе той. Сперва младенец,
Ревущий горько на руках у мамки...
Потом плаксивый школьник с книжной сумкой,
С лицом румяным, нехотя, улиткой
Ползущий в школу. А затем любовник,
Вздыхающий, как печь, с балладой грустной
В честь брови милой. А затем солдат,
Чья речь всегда проклятьями полна,
Обросший бородой, как леопард,
Ревнивый к чести, забияка в ссоре,
Готовый славу бренную искать
Хоть в пушечном жерле. Затем судья
С брюшком округлым, где каплун запрятан,
Со строгим взором, стриженой бородкой,

Шаблонных правил и сентенций кладезь, —
Так он играет роль. Шестой же возраст —
Уж это будет тощий Панталоне,
В очках, в туфлях, у пояса — кошель,
В штанах, что с юности берег, широких
Для ног иссохших; мужественный голос
Сменяется опять дискантом детским:
Пищит, как флейта... А последний акт,
Конец всей этой странной, сложной пьесы —
Второе детство, полузабытье:
Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего.

Речь здесь — о "Человеческой комедии" в ее ренессансном понимании, когда человек воспринимался как игралище Фортуны, выступающей главным постановщиком в этом театре. Семь возрастов человека, упоминаемых здесь, соотносятся с семью планетами (так: солдат — Марс, любовник — Венера, судья — Юпитер, старик — Сатурн).

Но Шекспир часто всего лишь резонатор своей эпохи, ее эхо, до нас долетевшее. Он усиливает, модулирует чужие голоса. Например, королевы Елизаветы, выступающей перед Парламентом и произносящей следующее: "Мы, властители, выходим на подмостки этого мира, чтобы сыграть нашу роль на глазах всего человечества..." Идею мира-театра обыгрывает в стихах Уолтер Рэли:

Что наша жизнь? — Комедия о страсти.
Бравурна увертюра в первой части.
Утроба материнская — гримерка
Комедиантов слишком расторопных.
Подмостки — мир, и зритель в сей юдоли —
Господь, — шельмует за незнанье роли.
Как занавес после спектакля — тьма
Могилы ждет, бесстрастно-холодна.
И вот, фиглярствуя, идем мы до конца.
Но в миг последний — маску прочь с лица[1].

Но и для стихотворения Рэли существует свой источник: вполне затертое риторическое сравнение, использовавшееся еще во времена античности, например, у Лукиана в диалоге "Менипп": "... человеческая жизнь подобна какому-то длинному шествию, в котором предводительствует и указывает

1. "What's our life..." Перевод А. Нестерова.

места Судьба[1], определяя каждому его платье. Выхватывая, кого случится, одевает на него царскую одежду, тиару, дает ему копьеносцев, венчает главу диадемой; другого награждает платьем раба, третьему дает красоту, а иного делает безобразным и смешным: ведь зрелище должно быть разнообразно! Часто во время шествия она меняет наряды некоторых участников, не позволяя закончить день в первоначальном виде. При этом она заставляет Крёза взять одежду раба или пленного; Меандрию, шедшему прежде вместе со слугами, она вручает царство Поликрата, разрешая некоторое время пользоваться царской одеждой. Но лишь только шествие закончено — все снимают и возвращают свои одеяния вместе с телом, после чего их внешний вид делается таким, каким был до начала, ничем не отличаясь от вида соседа. И вот иные, по неведению, огорчаются, когда Судьба повелевает им возвратить одежды, и сердятся, точно их лишают какой-либо собственности, не понимая, что они лишь возвращают то, что им дано во временное пользование"[2].

А есть еще и стихотворение сэра Генри Уоттона (1568–1639), приятеля Джона Донна:

D*e morte*

Man's life a tragedy: his mother's womb
(From which he enters) is the trining room;
This spacious earth the theatre; and the stage
This country which he lives in; passion, rage,
Folly and vice are actors: the first cry
The prologue to th' ensuing tragedy.
The former act consistent of dumb shows;
The second, he to more perfection grows;
I'th third he is a man, and doth begin
To nature vice and act the deeds of sin:
I'th fourth declines; I'th fifth diseases clog
And trouble him; then death's his epilogue.

[Жизнь человеческая — трагедия: материнская утроба / (Из которой он выходит <на сцену>) — гримерка; / Этот земной простор — театр; а сцена / — Страна, где живет он; страсть, гнев, / Глупость и порок — актеры: первый крик / — Пролог к грядущей трагедии. / Первый акт по содержанию

1. В греческом здесь стоит слово "Тюхе", соответствующее "Фортуне".
2. Перевод С. Лукьянова.

своему — пантомима; / Второй <акт> — герой совершенствуется; / В третьем — он мужчина и начинает / <платить дань> пороку, заложенному в его природе, и совершать грешки: / В четвертом — он идет к закату; В пятом болезни обступают / И изводят его; а потом — смерть, его эпилог.]

Можно переводить любой из этих текстов, держа в сознании все остальные. А можно — просто переводить слова: "что вижу, то пою". Слишком часто именно так и переводят. Но чтобы понять красоту эйнштейновской формулы $E=mc^2$, связывающей энергию, массу и скорость света, надо знать физику — собственно, *всю* историю физики и математики до Эйнштейна. Иначе вместо удивительно компактной и изящной мысли, которая описывает что-то из первооснов Вселенной, в вашем сознании будет лишь школьная докука: "Надо сдать этот чертов экзамен, а там — да пошло оно..." Но как тогда вы поймете вызывающий смысл фотографии, где запечатлен атомный авианосец, на палубе которого белой краской — чтобы с воздуха хорошо было видно — написано: $E=mc^2$? Как вы соотнесете это с Хиросимой, с атоллом Бикини? Или, по-другому — со стихом апостола: "Свет во тьме светит, и тьма его не объяла" — "Энергия есть масса, умноженная на квадрат скорости света"...

Авианосец США "Энтерпрайз"

Но если все эти ассоциации сработают — тогда в сознании происходит взрыв и вы начинаете что-то понимать о мире, где мы слишком много знаем о мироздании — настолько много, что само это знание чревато смертью. Впрочем, разве это новость? Сколько лет библейскому рассказу о том, что, именно вкусив плод с древа познания, люди впустили смерть в мир...

Слишком многие коллеги-переводчики полагают, что перевод — это когда вместо "$E=mc^2$" получается "е равно эм-цэ квадрат" — и дело в шляпе. А что такое это "е", чем "эм-цэ квадрат" отлично от мухи це-це в период спаривания — уже не их забота. Они свое дело сделали. А Манхэттенский проект, баллистические ракеты, разбегающиеся звезды Вселенной и красное смещение тут совсем ни при чем. Так отвечает нерадивый школьник у доски: вызубренное отбарабанил, но попробуйте задать ему вопрос...

Стихотворение — такая же компактная запись основ мироздания, как формула Эйнштейна. Некоторые системы стихосложения подобны компьютерной программе-архиватору, "спрессовывающей" информацию, и для нормального чтения ее надо "развернуть":

Сив насеста сокола
Села вдаль от скальда.
Луны лба молил я
Бросить из-под брови.
Ныне ж скальд тоскует
И от скорби вскоре
Мыс промеждубровный
Молча сунет в шубу[1].

Эта исландская виса скальда Эгиля, сына Грима, — как и все, ей подобные, построена на особых формулах переназывания: "насест сокола" — рука, Сив — богиня, жена бога Тора, сложение этих двух компонентов дает третий смысл: "женщина, которую хотел бы обнять"; "луны лба" — глаза, взгляд; "мыс промеждубровный" — нос, и т. д. Код этот подчинен очень жестким правилам (так, руку можно назвать "насестом сокола", но нельзя — "насестом ворона") и определенному алгоритму, когда строки прошиты внутренней аллитерацией: в первой строке обязательно наличие двух аллитерирующих корней, во второй — одного: "Сив — сокола — села"... В орбиту конкретной ситуации (пренебрегли воздыхателем) втягивается вся Вселенная: светила небесные, птицы, земля и море, в которое вдается одинокий мыс. Человек и его поступок "переписываются" на язык мироздания. Недаром конунги за хорошо сказанную в их честь вису жаловали скальдов золотом: поэт писал деяния конунга по холсту самой Вселенной, соединяя минутное — с вечным, обеспечивая тем самым конунгу бессмертие.

1. Перевод С. Петрова.

Снорри Стурлусон, автор "Младшей Эдды", говорит: "Младшие скальды сочиняют по образцу старших, то есть так, как было у них в стихах, но мало-помалу вносят и новое, то, что, по их разумению, подобно сочиненному прежде, как вода подобна морю, а река – воде, а ручей – реке"[1]. Эта поэзия постоянно оглядывается на прошлое и жива его приращением. Но, по сути, это относится ко всякой поэзии. Разве не о том же самом – Иосиф Бродский:

Сиротство
звука, Томас, есть речь!
Оттолкнув абажур,
глядя прямо перед собою,
видишь воздух:
анфас
сонмы тех,
кто губою
наследил в нем
до нас.

Литовский ноктюрн. Томасу Венцлове

Поэтическая речь устроена таким образом, что каждое новое высказывание так или иначе несет в себе память о всех существовавших до него стихотворных произведениях на этом языке. Цитатность, память метра и т. п. – изначально присущи поэтической речи. Поэт, в отличие от графомана, понимает, что он – лишь звено в длинной цепи традиции, а его речь чаще есть диалог не с современниками, а с предшественниками.

В 1939 году, вскоре после смерти Уильяма Батлера Йейтса, Уистан Хью Оден написал "In Memory of W. B. Yates"[2], взяв за образец для трех частей этой развернутой элегии три характерных и узнаваемых йейтсовских метра. В последней части Оден использовал тот метр, которым у Йейтса было написано позднее стихотворение "Under Ben Bulben"[3]. Йейтсовский стих звучал следующим образом: "Irish poets, learn your trade, / Sing whatever is well made..." [Ирландские поэты, постигните свое ремесло: / Пойте все, что совершенно].

В 1965 году Иосиф Бродский пишет "На смерть Т. С. Элиота", взяв за образец стихотворение Одена памяти

1. Перевод О. Смирницкой.
2. "Памяти У. Б. Йейтса".
3. "Под Бен-Бульбеном".

Йейтса — и почти точно сохраняя его образную и ритмическую структуру, осознанно балансируя на грани вариации и перевода. У Бродского третья часть его траурной элегии начиналась: "Аполлон, сними венок, / положи его у ног / Элиота, как предел / для бессмертья в мире тел..."[1].

После смерти Бродского Шеймас Хини, друживший с ним, посвящает его памяти стихотворение "Audenesque (in memory of Joseph Brodsky)"[2], написанное все тем же метром, восходящим к йейтсовскому "Under Ben Bulben": "Joseph, yes, you know the beat. / Wystan Auden's metric feet / Marched to it, unstressed and stressed, / Laying William Yeats to rest"[3]. [Иосиф, ты же узнаешь этот метр. / Стихотворные стопы Уистана Одена / Маршировали под этот ритм, безударные и ударные <стопы>, / Провожая Йейтса к последнему приюту.]

А в 2004 году, к юбилею Ш. Хини, в "Таймс" появляется посвященное юбиляру стихотворение Томаса Линча, продолжающее эту традицию: "Seamus, yes, you told it true — / William's meter, Wynstan's too — / Borrowed it to say goodbye / When your Russian, Joseph, died..."[4] [Шеймас, сказанное тобой — истинная правда,/ Метром Уильяма [т. е. Йейтса. — *А. Н.*], и метром Уистана, / Взятому взаймы ради прощального слова, / Написанного тобой, когда умер твой русский <друг> Иосиф...]

Поэзия — своеобразный ревербератор, бесконечно множащий эхо прошлого, вечная прогрессия "a + a, умноженное на x^n..."

Но тогда, переводя стихотворение, вы должны переводить — внутри него — все, что было до него. А как иначе мож-

1. Интересно, что, когда, уже после отъезда Бродского из России, Асар Эппель переводил на русский оденовский текст, он подчеркнуто использовал рифмы Бродского — как своеобразный омаж ему! (Сам Эппель подтвердил эту намеренность в частном разговоре с автором данной статьи.) Ср.: у Бродского — "Аполлон, сними венок, / положи его у ног / Элиота, как предел / для бессмертья в мире тел. // Шум шагов и лиры звук / будет помнить лес вокруг. / Будет памяти служить / только то, что будет жить. // Будет помнить лес и дол. / Будет помнить сам Эол. / Будет помнить каждый злак, / как хотел Гораций Флакк. // Томас Стерн, не бойся коз. / Безопасен сенокос. / Память, если не гранит, /одуванчик сохранит..."; у Эппеля в переводе из Одена: "Время, коему претит / Смелых и невинных вид, / Краткий положив предел / Совершенству в мире тел, // Речь боготворя, простит / Тех лишь, в ком себя же длит; / Трус ли, гордый ли — у ног / Полагает им венок. // Время, коим был взращен / Редьярд Киплинг и прощен — / И Клоделю все простит, / Ибо слог боготворит. // Лают в европейский мрак / Своры тамошних собак, / Всякий сущий там народ / Злобу сеет, горе жнет..." Перевод А. Эппеля цитируется по изданию: Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX века. М., 1983. — С. 385 — 389.
2. "Оденеска (памяти Иосифа Бродского)".
3. Ш. Хини. Школа пения. Стихотворения 1966–2002. Билингвальное издание. — М., 2003. — С. 164–167.
4. Thomas Lynch. Heaneyesque / The Times. 2004, April 10.

но перевести на французский (английский, испанский, далее — подставить нужное) небольшое стихотворение Сергея Завьялова из цикла "Переводы с русского", существующее на фоне всей остальной русской поэзии — оно "работает", только если задействован его контекст — лермонтовское "Белеет парус одинокий...":

посмотри туда ты видишь этот корабль?
(белесое небо блеклые воды залива)
ты можешь мне сказать для чего он оставил
родной порт
что привело его в наши края?

ты только представь себе: океанская ширь
ледяная изморось уходящая из-под ног палуба
я знаю им движет что-то большее
чем простое благополучие

нет иначе бы он ни за что не расстался
ни с дымчатой далью этого залива
ни с этим поздно садящимся
северным солнцем

Намеренно поясняю свою мысль от обратного. Это стихотворение — своеобразный crash-test для читателя. При разработке автомобиля его порой испытывают на прочность в лобовом столкновении — машину сминают на стенде об искусственное препятствие, чтобы определить, какова гарантия выживаемости водителя и пассажиров для этой модели. Сергей Завьялов делает нечто подобное: он заставляет читателя соотнести свой опыт современного человека с тем, что было дано ему в качестве "парадигматического" опыта еще в школе. Обломки этого столкновения и становятся объектом "диагностического анализа".

Для переводчика этого стихотворения на французский, английский и прочие языки важно понять, что этот текст может зазвучать только на фоне определенного опыта. Можно, конечно, аккуратно перевести стихотворение Завьялова "слово за слово" (а у него достаточно простая грамматика и семантика, легко поддающаяся переводу) и параллельно дать перевод лермонтовского "Паруса" — но это не даст нужного эстетического переживания в сознании читателя. В лучшем случае — он просто примет к сведению некую "культурную информацию": так в школе все мы обречены заучивать некий массив совершенно ненужных нам данных, вроде числа ячеек

платинового фильтра-катализатора в ректификационной колонне при получении чего-то там (учитывая, что с момента публикации учебника технологии необратимо ушли вперед).

А если взглянуть на задачу переводчика иначе? Стихотворение Завьялова обыгрывает определенный "канонический" текст, внятный для большинства носителей русского языка. Оно, скорее всего, будет опознано среднестатистическим русскоговорящим человеком как некий диалог с текстом, входящим в канон отечественной культуры — и в этом качестве присутствующим даже в школьных хрестоматиях.

Но тогда переводчик должен добиться у читателя схожего ощущения — явственной соотнесенности с внятным этому читателю литературным каноном. Как это можно сделать? Очень условно — английский переводчик должен позаботиться о том, чтобы лексика его перевода неуловимо напоминала читателю лексику "Баллады о старом мореходе" Кольриджа, переводчику французскому, наверно, следует задуматься о том, чтобы через это стихотворение как-то "просвечивал" "Пьяный корабль" Рембо или "Плавание" Бодлера. Правда, Бодлер и Рембо принадлежат более поздним эпохам, чем Лермонтов, и отсылка к ним объясняется всего лишь моим недостаточным знанием французской культуры — неспособностью указать более точный "камертон" для перевода.

И все-таки суть та же, о которой говорилось выше: перевод происходит не с языка на язык, а с опыта на опыт. С литературы на литературу. С одной жизни на другую.

Вещь, стоящая перевода, захватывает контекст, который много больше ее самой. Как любимое мной стихотворение канадского поэта bpNichol, выложенное на гравии в одном из парков в Торонто. Идя по дорожке, ведущей к озеру, посетители парка могут прочесть у себя под ногами следующее:

a
lake
a
lane
a
line
a
lone

Буквально: "озеро / тропинка / строчка / одиночество". Собственно, эти строки всего лишь указывают на предмет, называя очевидно-данное, причем это называние — избыточно: и так ведь понятно, что водяная гладь сбоку — это озеро, а под

ногами у вас — тропинка. Но называя очевидное, стихотворение управляет вниманием прохожего, постепенно подчиняя себе его сознание — чтобы в конце заставить праздно фланирующего "читателя" задуматься — а не одинок ли он сейчас, и — хорошо это или плохо? Последнее слово в стихотворении только "прикидывается" существительным: "alone" — это прилагательное, "одинокий", и пишется оно слитно, нет у него, и быть не может, никакого неопределенного артикля... Так среда парка, текст и читатель становятся единым произведением... Но текст bpNichol может существовать, только захватывая в свою орбиту пространство парка и читателя, а иначе этого текста — как события — просто не существует.

Что это — своеобразная "ландшафтная поэзия" — есть же "ландшафтная архитектура"? стихотворение? некая иная форма искусства? просто шутка? Тут напрашивается странное определение: "Поэзия — это операции с человеческим сознанием посредством слов, организованных так, что смыслы и эмоции уплотнены в них до предела". Добавьте к этому свойственное современной поэзии стремление к минимализму, когда со словом происходит то же самое, что с материей, захваченной "черной дырой", — слово наливается почти немыслимой тяжестью, вбирая в себя массу аллюзий, а короткая цепочка из двух-трех слов может служить отсылкой к целой поэме...

Как все это переводить?

У Джона Донна есть стихотворение "Valediction: On My Name on the Window" ("Прощание: О моем имени на стекле"). Донн — поэт для перевода крайне нелегкий: каждая строка перенасыщена смыслами, при этом эмоции раскалены до предела... Первое издание донновских стихов, вышедшее в 1633 году, два года спустя после его смерти, открывалось обращением не к читателям, как это тогда было принято, а к "тем, кто понимает", "To the Understanders". Донн требует мобилизации всех наших интеллектуальных способностей. "Прощание: О моем имени на стекле" — предельно плотный текст, где сплетены эротика и богословие, ирония и страсть. Прощаясь с возлюбленной перед долгой разлукой, герой стихотворения чертит алмазом на стекле свое имя — и произносит своего рода любовное заклятие, которое наделит эту надпись силой оберега-талисмана, призванного сохранить любовь двоих. Обычно Донн развертывает стихотворение как единую сквозную метафору, обрастающую отступлениями — так возникает некий водоворот, втягивающий в себя новые и новые смыслы. И вот нацарапанные на стекле буквы напоминают кости — останки истлевшего тела, а дальше идет строфа:

Then, as all my soules bee,
Emparadis'd in you, (in whom alone
I understand, and grow and see,)
The rafters of my body, bone
Being still with you, the Muscle, Sinew, and Veine,
Which tile this house, will come againe...

[А значит, как все мои души, / обретая в тебе рай (в той единственной, / [в которой] я [способен к] постижению смыслов, росту и восприятию), / стропила моего тела, кости — [они] пребудут с тобой, [что до] мускулов, сухожилий и вен, покрывающих, [как кровля] этот дом, они приложатся...]

"Все души", о которых говорит здесь поэт, — это три души человека: растительная, которая присуща всему, что живо, это ее наличие отличает цветок от камня; животная — с ней связаны чувства, ощущения и реакции; и наконец — душа разумная, дарующая человеку способность познания мира и Бога. Учение о трех душах сформулировано было еще Аристотелем, а потом переосмыслено христианской церковью. В стихотворении Донна с этими тремя душами четко связаны три глагола: to grow — расти, to see — воспринимать, to understand — постигать, понимать. И вот эти три души в возлюбленной "обретут рай" — Донн использует здесь новый, только в 1580-х годах появившийся глагол "emparadise", означающий "возносить, восхищать". Заметим, что в ту пору он, по свидетельству Большого оксфордского словаря, употреблялся в светских, а не богословских текстах, и все же в нем явственно различима отсылка к словам Христа на кресте, обращенным к раскаявшемуся разбойнику: "Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю" (Лк. 23:43). (В "Библии короля Иакова" это место переведено как "To day shalt thou be with me in paradise".) Но Донн развивает свою "теологию любовной ереси" дальше: он говорит о воскресении — если кости-буковки устоят под натиском времени и пребудут пред взглядом возлюбленной, то подобно тому, как по Воскресении новая плоть оденет истлевшее тело, он тоже воскреснет из небытия, чтобы предстать пред любимой. Это уже, по сути, credo — символ веры любовника и поэта, его "чаю воскресения мертвых и жизни будущего века".

Как все это передать в переводе? Попробуем представить некое приближение:

Так три моих души — с тобой,
Пребудут во тебе в раю

(Благодаря тебе одной
Я мыслю, внемлю и расту),
И хра́мины моей остов, оглодки кости, букв черты,
как в воскресенье — нову плоть оденут, коль со мною ты.

Это именно приближение к тексту: так прорисовка на холсте отличается от картины. Текст этот еще слишком гладок — в нем нет того напряженного, разорванного инверсиями синтаксиса, в котором двигающаяся толчками, цепляющаяся за все новые уточнения мысль и прикрытое иронией, и оттого еще более горькое, отчаяние слились воедино. Представьте себе по-русски стихотворение, в котором по-баховски точные, как в хорошо темперированном клавире, построения Бродского из "Пенья без музыки" соединились с перепадами пастернаковского "Марбурга". Но именно так и должен бы звучать *этот* Донн по-русски. А то, чем располагает нынешний русскоязычный читатель Донна, выглядит совсем иначе — приведем ту же разбираемую нами строфу в доступном русском переводе Г. Кружкова:

Знай: раз они с тобой,
Колонны дома моего, стропила,
(Ну, а душа, само собой,
В тебе, как это вечно было,
Зане в тебе лишь чувств моих приют), —
Венцы и крыша нарастут.

Донновские смыслы облетели здесь, как осенью с деревьев листья....

У Лоуренса Аравийского, в начале его книги воспоминаний "Семь столпов мудрости" есть следующий пассаж:

Some of the evil of my tale may have been inherent in our circumstances. For years we lived anyhow with one another in the naked desert, under indifferent heaven. By day the hot sun fermented us; we were dizzied by the beating wind. At night we were stained by dew, and shamed into pettiness by the innumerable silence of stars. We were a self-centered army without parade or gesture, devoted to freedom, the second of man's creed, a purpose so ravenous that it devoured all our strength, a hope so transcendent that our earlier ambitions faded in its glare.

Некоторая подсказка содержится уже в самом названии книги. "Семь столпов мудрости" — отсылка к "Притчам Соломоновым": "Премудрость построила себе дом, вытесала семь

столбов его" (Притч. 9:1). Лоуренс активно обыгрывает библейские аллюзии. В самом начале он говорит, что "был послан к арабам в качестве "человека со стороны", я не мог думать их мыслями, не мог разделять их веру, но при этом мой долг заключался в том, чтобы вести их, направлять и поддерживать любое арабское движение, выгодное Англии в этой войне..." Все это должно напомнить об Исааке, отсылающем Иакова к Лавану, "в землю сынов востока" (Быт. 29,1), где ему придется долгие годы служить за Рахиль и Лию, взятых им в жены. Собираясь покинуть Лавана, Иаков скажет ему: "Вот, двадцать лет я был у тебя; овцы твои и козы твои не выкидывали; овнов стада твоего я не ел; растерзанного зверем я не приносил к тебе, это был мой убыток; ты с меня взыскивал, днем ли что пропадало, ночью ли пропадало; я томился днем от жара, а ночью от стужи, и сон мой убегал от глаз моих. Таковы мои двадцать лет в доме твоем. Я служил тебе четырнадцать лет за двух дочерей твоих и шесть лет за скот твой, а ты десять раз переменял награду мою" (Быт. 31:38–41). Лоуренс же перефразирует эти слова – уподобляясь новому Иакову, которого Англия послала к сынам Востока, – а после "много раз переменяла награду свою". И перевод тут должен быть ориентирован на Библию, на слог и строй синодального перевода:

Рассказ мой порой жесток, но причиной тому – наши обстоятельства. Год за годом мы жили бок о бок в пустыне, под равнодушными небесами. Днем солнце дубило нас, колючий ветер доводил до головокружения; ночью наша одежда становилась сырой от росы, покуда мы корчились от своей ничтожности перед молчанием звезд. Мы были армией, предоставленной самой себе, без парадов и показухи, мы служили свободе, свободе, которая для каждого живущего на земле не менее дорога, чем "Символ веры"; цель эта была для нас столь желанна, что поглотила нас без остатка, а надежда – столь запредельна, что наши первоначальные амбиции померкли в ее славе...

Самое интересное, что "сильный текст" защищает себя сам. Тот фрагмент, который я только что привел здесь, был переведен мной несколько лет назад – и тогда мы долго спорили с редактором: он утверждал, что я "завысил" слог, что мы имеем дело с "военными воспоминаниями", наполненными сухой фактурой. Но слог был избран мной интуитивно, я просто отталкивался от текста. Библейскую параллель я нашел намного позже – и случайно. Как видим, текст сам себя диктует, надо просто ему довериться. Просто – его *прочи-*

тать... "Сильный текст" почти никогда не существует сам по себе, он работает со всем полем ассоциаций той литературы, в которой он существует.

Далеко не всегда оригинал с самого начала прозрачно ясен для переводчика, многое "проступает" в процессе работы — так проступает изображение на фотоотпечатке, брошенном в кювету с проявителем, но сперва фотографию надо опустить в раствор.

У норвежского поэта Стейна Мерена есть стихотворение "Зимний солнцеворот", начинающееся следующим образом:

> Hvor kommer tiden fra, hvor går tiden hen
> hvor er den tid som unnslipper tiden, hvor
> er den tid som overvinner tiden, det er tid
> i brødet vi spiser, tid i søvnen vi sover
> det er tid, også under tiden, tid over tiden...

[Откуда исходит время, куда время идет, / где то время, что времени убежит, где / то время, что победит время, это время / в хлебе, который едим, время во сне, который мы спим, / — это время, / также и (скрытое) под временем, время над временем...]

Первое впечатление, которое производит этот текст, — здесь какая-то мучительная, косноязычная попытка проговорить что-то ускользающе важное... Но по мере перечитывания приходит постепенное понимание. Ключ к нему — в названии стихотворения. Зимнее солнцестояние происходит 22 декабря, и в европейском сознании оно неразрывно связано с выпадающим на 25 декабря Рождеством: солнце идет на лето — и в мир является Бог, приносящий надежду и искупление. Как только эта ассоциация становится внятной, проступает богословский подтекст стихотворения. Оно написано в продолжение рассуждения Блаженного Августина о времени. В XI книге "Исповеди" Августин пишет:

> Что же такое время? <...> Если и будущее и прошлое существуют, я хочу знать, где они. Если мне еще не по силам это знание, то все же я знаю, что, где бы они ни были, они там не прошлое и будущее, а настоящее. Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следовательно, они ни были, каковы бы ни были, но они существуют только как настоящее. <...> Совершенно ясно теперь одно: ни будущего. ни прошлого нет, и неправильно говорить о существовании трех времен, прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было

бы, пожалуй, говорить так: есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. <...> Мы измеряем, как я и говорил, время, пока оно идет, и если бы кто-нибудь мне сказал: "откуда ты это знаешь?", я бы ему ответил: "знаю, потому что мы измеряем его; того, что нет, мы измерить не можем, а прошлого и будущего нет". А как можем мы измерять настоящее, когда оно не имеет длительности? Оно измеряется, следовательно, пока проходит; когда оно прошло, его не измерить: не будет того, что можно измерить. Но откуда, каким путем и куда идет время, пока мы его измеряем? Откуда, как не из будущего? Каким путем? Только через настоящее. Куда, как не в прошлое? Из того, следовательно, чего еще нет; через то, в чем нет длительности, к тому, чего уже нет[1].

А увидев параллель с Августином, легко считать и остальные присутствующие здесь аллюзии: когда поэт говорит про "время — в хлебе, который едим" — он имеет в виду слова Иисуса "Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать, и верующий в Меня не будет жаждать никогда" (Ин. 6:35). Формула "время над временем" имеет в виду пророчества Апокалипсиса о том, что "времени больше не будет" (Откр. 10:6) и "смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло" (Откр. 21:4). Мотив сна связан с другим евангельским фрагментом: "Итак бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет хозяин дома: вечером, или в полночь, или в пение петухов, или поутру; чтобы, придя внезапно, не нашел вас спящими. А что вам говорю, говорю всем: бодрствуйте" (Мф. 13:35—37). И тогда совсем уже легко увидеть, что начало стихотворения связано с еще одной формулой Нового Завета: "Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь" (Откр. 1:8), а главная тема у Стейна Мерена — время исходит от Бога, принадлежит Ему. Так текст обретает ясность и "переводимость":

> Где исток времени и куда утекает оно,
> где то время, что не прейдет — но пребудет, время,
> которое победит сам ход времени; время — которое хлеб:
> преломляем его, и время — сон, снящийся нам,
> время, что временем скрыто и время превыше времен...

Один из необходимейших реактивов для "проявления" текста — готовность задавать ему вопросы. Переводчиком движет не понимание, а стремление к пониманию. Способ-

1. Бл. Августин. Исповедь. Кн. XI, гл. XIV, XVIII, XXI // Аврелий Августин. Исповедь. — М.: Renaissance, 1991. — С. 292, 295—296, 298.

ность остановиться и задуматься там, где в оригинале появляется какой-то сбой. Часто именно в этом сбое, зазоре — секрет воздействия текста. Особенно поэтического. В этом-то и состоит отличие поэта от рифмача. Поэт видит в мире какой-то сдвиг, которого до него не видел никто. И то, что он говорит, с точки зрения восприятия, существовавшего до этого момента, — неправильно: "так не бывает!", "так нельзя!" И только спустя время слушатель/читатель понимает: именно так оно только и бывает, только так и можно об этом сказать. Так Мандельштам переводит Петрарку:

Промчались дни мои, как бы оленей
Косящий бег, поймав немного блага
На взмах ресницы. Смешанная влага
Струится в жилах: горечь наслаждений.

Слепорожденных ставит на колени
Злая краса. Кипит надежды брага.
А сердце где? Его любовь и тяга
Уже земля и лишена сплетений.

Но то, что в ней едва существовало,
Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури,
Пленять и ранить может как бывало.

И я догадываюсь, брови хмуря:
Как хороша? к какой толпе пристала?
Как там клубится легких складок буря?

Здесь что ни ход, то "против правил" — и тем вернее "работает".

Что до рифмача — он дает расхожую формулу банальности, доводит банальность до совершенства, и... его принимают на ура.

Но сколь же часто даже хороший поэт в переводе превращается в лихого рифмача. Слова в стихотворении стройными рядами, повзводно, маршируют к некой формуле, которая так и просится стать расхожей цитатой!

Попробуйте-ка, растащите на цитаты Пауля Целана?! А Рильке? Элиота?

"В этом переводе из хорошего поэта все так гладко и метко..." Скорее всего, это значит, что вам подсунули "не тот" перевод...

Переводчик подобен исполнителю музыкального произведения. Всякое исполнение — интерпретация, одна из воз-

можных. Всякая интерпретация произвольна, исходит из представлений интерпретатора об объекте. Но представьте лабуха на сцене сельского клуба, терзающего Баха. Рискнул бы он сделать это, если бы знал, что в зале сидит сам Бах? Неплохо бы переводить с мыслью о том, что твой перевод нужно показать автору. Взглянуть ему в глаза... Подозреваю, что, будь автор способен понять, что сделали с его текстом иные переводчики, одними только словами дело не ограничилось бы...

Как-то мой английский друг сказал об органисте, игравшем в местной церкви: "Он – хороший органист: он знает, как, играя, двигать воздух, так что развитие фуги ты ощущаешь кожей".

Хороший перевод – умение "двигать воздух". Заставить звучать в одном тексте целую литературу.

Игорь Мокин

"Слог богатырских лет"

1. Гаральд едет на Русь

В 1763 году французский историк Поль-Анри Малле издал в Женеве шеститомную "Историю Дании". В его труд вошли и рассказы о викингах, разбойничавших по всей Европе в темное время Средневековья. Один из предводителей викингов, норвежский король Харальд, оказался интересен еще и тем, что оставил после себя некую примечательную любовную песнь. Малле поместил в свою книгу прозаический пересказ этой песни, не зная, что тем самым дает жизнь интереснейшему феномену... русской литературы — переводам "Песни витязя Гаральда", как и вообще переводам поэзии древнескандинавских скальдов на русский язык. Почему именно на русский? Дело в том, что повествует эта песнь о неразделенной (до поры) любви короля к русской княжне Елизавете Ярославне, дочери Ярослава Мудрого.

Перевод "Истории Дании", выполненный Федором Моисенко, вышел в Российской империи в 1777 году; песнь Харальда была там передана прозой. Еще одно прозаическое переложение появилось в следующем году, что свидетельствует об интересе тогдашних читателей к истории Харальда и княжны Елизаветы. А в 1793 году поэт Николай Александрович Львов выпустил отдельным изданием вместе с французским текстом свой стихотворный перевод[1]:

© Игорь Мокин, 2010

1. Здесь и далее приводятся первые две строфы каждого перевода; всего сохранилось пять строф оригинала, но подстрочник Малле и переводы, сделанные по нему, разбиты на шесть.

Песнь Норвежского витязя Гаральда Храброго, из древней Исландской летописи Книтлинга сага г. Маллетом выписанная, и в Датской Истории помещенная, переложена на Российский язык образом древнего стихотворения с примеру "Не звезда блестит далече во чистом поле"

Корабли мои объехали Сицилию,
И тогда-то были славны, были громки мы.
Нагруженный мой черный корабль дружиною
Быстро плавал по синю морю, как я хотел.
Так, любя войну, я плавать помышлял всегда;
А меня ни во что ставит девка русская.

Я во младости с дронтгеймцами в сраженьи был,
Превосходнее числом их было воинство.
О! куда как был ужасен наш кровавый бой!
Тут рукой моею сильной, молодецкою
Положен на ратном поле молодой их царь;
А меня ни во что ставит девка русская.

Последняя строка первой строфы была снабжена примечанием переводчика: "Можно бы сказать, как в подлиннике [на самом деле, конечно в подстрочнике. — *И. М.*]: 'а меня всё презирает девка русская'; но 'презирать', мне показалось, не будет отвечать слогу богатырских лет". Как мы видим и из примечания, и из самого текста, Н. А. Львов тщательно подбирал слова, соответствующие "образу древнего стихотворения"; кроме того, он использовал стихотворный размер русской народной песни, вынесенной в заголовок.

Несмотря на то что текст Львова может показаться современному читателю наивным, метод перевода вполне современен: переводчик использует некий "стилистический ключ" — текст, взятый из родной словесности, — и создает перевод "с примеру" этого текста. К подобному методу современные переводчики прибегают в случае, когда оригинал принадлежит к такому пласту языка, который отсутствует в языке перевода. Впрочем, Львов, конечно же, не мог знать, что с "Песнью витязя Гаральда" дело обстоит именно так — ничего подобного поэзии скальдов в русской литературе нет; он всего лишь выбрал способ перевода, который был распространен в его время. Такой перевод современный исследователь назовет "осваивающим" — то есть таким, в кото-

ром все понятно без пояснений, который "читается, как оригинал".

В начале XIX века король Харальд снова заговорил по-русски в двух переводах. В 1810 году свой перевод опубликовал Ипполит Богданович, автор известной "Душеньки":

Песнь *храброго рыцаря* Г*аральда*

По синим по морям на славных кораблях
Я вкруг Сицилию объехал в малых днях,
Бесстрашно всюду я, куда хотел, пускался;
Я бил и побеждал, кто против мне встречался,
Не я ли молодец, не я ли удалой?
А девка русская велит мне бресть домой.

Я в самой юности, имея храбрый дух,
Дронтгеймских жителей гонял, как будто мух;
Хоть было мало нас, а их гораздо боле,
Король и силы их легли на ратном поле.
Не я ли молодец, не я ли удалой?
А девка русская велит мне бресть домой.

Гаральд Богдановича действительно отличается удалью, и его похвальба напоминает речь какого-нибудь ловкого слуги из нравоучительной комедии. Богданович, очевидно, не стремился передать дух "богатырских лет" и был более заинтересован самой фигурой короля, который простым воином приходит ко двору русского князя, откуда ему велят "бресть домой".

В 1816 году свой перевод по тому же подстрочнику из книги Малле опубликовал Константин Николаевич Батюшков.

Песнь Г*аральда* С*мелого*

Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко!
На суше, на море мы бились жестоко;
И море и суша покорствуют нам!
О други! как сердце у смелых кипело,
Когда мы, содвинув стеной корабли,
Как птицы неслися станицей веселой
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли!..
А дева русская Гаральда презирает.

О други! я младость не праздно провел!
С сынами Дронтгейма вы помните сечу?
Как вихор пред вами я мчался навстречу
Под камни и тучи свистящие стрел.
Напрасно сдвигались народы; мечами
Напрасно о наши стучали щиты:
Как бледные класы под ливнем, упали
И всадник, и пеший; владыка, и ты!..
А дева русская Гаральда презирает.

Гаральд Смелый у Батюшкова — настоящий романтический герой, воитель и вождь, одинокий, но в своем одиночестве возвышающийся над "народами". Именно такой образ древних скандинавов сложился у русских читателей, которые к тому времени могли прочесть и другие тексты тех времен в переводе (выполненном, конечно, тоже через подстрочники), а также произведения своих современников об эпохе викингов — например, "Сагу о Фритьофе" шведа Эсайаса Тегнера, о которой восторженно отзывался Белинский. В Европе и России в эпоху романтизма сложилась настоящая мода на древний Север, подкрепленная еще и "Песнями Оссиана", — ведь кельтов и скандинавов романтическое воображение рисовало, пожалуй, одинаковыми красками. Мотивы песен, вошедших в книгу Малле, впоследствии использовали Рылеев в "Иснеле и Аслеге" и Пушкин в "Руслане и Людмиле"[1].

Для создания образа древнего героя Батюшков выполнил перевод в патетическом тоне, добавил от себя ряд подробностей и ввел в текст множество сравнений, иных тропов и обращений, которые отсутствовали у его предшественников. Отбракованное Львовым слово "презирает" также нашло свое место и оказалось чрезвычайно уместным в устах Харальда-романтика; отметим также неизбежную замену "девки" на "деву".

В XIX веке появилось еще одно, возможно, самое известное, переложение "Песни..." — баллада Алексея Константиновича Толстого "Песнь о Гаральде и Ярославне". В ней сохранена только общая канва событий, а повествование идет от третьего лица; это, в сущности, оригинальное произведение, а не перевод, поэтому оно останется за рамками нашего обзора.

1. Подробнее см. Д. М. Шарыпкин. Исповедь Финна в поэме "Руслан и Людмила" // Временник Пушкинской комиссии, 1970 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. — С. 79–91.

За "Гаральда" впоследствии брались и другие литераторы, однако все они работали по тому же подстрочнику. Перевод с оригинального текста был невозможен – вплоть до начала XX века в России не было никого, кто владел бы древнескандинавским языком. Если самого Гаральда русские читатели представляли по "Истории" Карамзина (куда вошел еще один прозаический пересказ "Песни...", сделанный примерно в одно время с переводом Батюшкова), то, как выглядели его стихи в оригинале, наверняка не знал никто. Первым переводом древнескандинавского памятника с оригинального текста стал полный перевод мифов "Старшей Эдды", выполненный Софьей Свириденко в 1911 году и опубликованный частично в 1917-м[1]. Однако поэзия мифических песней и поэзия скальдов очень несхожи, и к скальдам внимание переводчиков обратилось лишь через полвека, когда изданием древнескандинавской литературы на русском занялись специалисты-филологи. Эти ученые – М. И. Стеблин-Каменский, А. И. Смирницкий, С. С. Маслова-Лашанская – исследовали древнюю литературу, создавая переводы, и переводили ее в рамках исследований.

Что же теперь знали о Харальде и его стихах переводчики-скандинависты? Харальд Сигурдарсон (то есть сын Сигурда) по прозвищу Суровый, король Норвегии, родился в 1015 году, погиб в 1066 году в завоевательном походе на Англию. В юности был викингом – то есть пиратом – и возглавлял дружину наемников, которая служила византийскому императору и киевскому великому князю. При дворе князя Ярослава Мудрого познакомился с его дочерью Елизаветой (или Эллисив, как ее называют в скандинавских источниках; так, вероятно, ее называла и мать, супруга Ярослава шведская королевна Ингигерд). На обратном пути на родину, после рейдов по Средиземному морю, Харальд посватался к ней и получил согласие князя.

Именно тогда, возвращаясь в Киев, он сочинил стихи, посвященные русской княжне, из шестнадцати строф которых до нас дошли пять. Назывались они в оригинале "Gamanvisur", что буквально означает "Праздничные висы

1. Подробнее см. О. А. Смирницкая. Софья Свириденко и ее "Эдда" // Древнейшие государства Восточной Европы – 1999. – М.: "Восточная литература" РАН, 2001.

(строфы)"; однако в современном исландском языке, ближайшем наследнике древнескандинавского, слово "gaman" значит просто "радость", из-за чего в большинстве русских источников они фигурируют как "Висы радости". И тон, и поэтическое "устройство" этих стихов значительно отличаются от народных песен и романтических баллад, на которые ориентировались русские переводчики. Вот первые две строфы в оригинале и перевод смысла (без учета особого порядка слов и особенностей лексики, о которых будет сказано ниже):

F*und*r vas þess at Þr*ænd*ir	Такова вышла встреча,
þ*eir* höfðu lið m*eir*a;	что войско у трёндхеймцев
v*arð*, sús v*ér* of g*erð*um,	было больше;
v*íst er*rilig sn*err*a;	конечно, битва, которую
skilðumk *un*gr við *un*gan	мы учинили,
*all*vald i styr f*all*inn;	была жестокой.
þó lætr **G***erð*r i **G***örð*um	Я, молодой, расстался
g*oll*hrings við mer sko*ll*a.	с молодым королем, павшим
	в битве.
	Однако *девушка* в Городах
	[т. е. на Руси]
	не хочет иметь со мной дела.
Sneið fyr Sikiley víða	Корабль мчался мимо
súð; vörum þá prúðir,	широкой Сицилии;
brýnt skreið, vel til vánar,	быстро несся *корабль*
vengis hjörtr und drengjum;	под бойцами;
vættik miðr at motti	мы были тогда горды,
myni enn þinig nenna;	чего и следовало ожидать;
þó lætr Gerðr i Görðum	я не думаю, что трус
gollhrings við mér skolla.	когда-либо
	повторит то, что сделали мы.
	Однако *девушка* в Городах
	не хочет иметь со мной дела.

Как видно из этого отрывка, стихотворный размер оригинала не предусматривает рифмы. Ударение в древнескандинавском языке всегда падает на первый слог; в каждой строке три сильных позиции, между которыми помещаются либо один долгий слог, либо два кратких, так что ритмически эта стихотворная форма подобна трехударному дольнику. Однако важнейшая и самая сложная особенность скальдической формы вовсе не ритм, а многочисленные звуковые повторы. Скальдическая по-

эзия существует в двойных рамках: помимо метра, необходимо выдерживать строгий порядок следования созвучий, которые бывают двух типов — аллитерация и внутренняя рифма.

Аллитерация — совпадение начального согласного в словах — выделена в первой строфе оригинала полужирным шрифтом, внутренняя рифма — курсивом. Расположение аллитераций в этом стихотворном размере всегда следует схеме 2 + 1:2 аллитерирующих звука в нечетной строке, 1 — в четной, причем всегда в ее начале. Внутренняя рифма в нечетной строке почти всегда неполная, а в четной — непременно полная. Полученная конструкция отличается не только прочностью — благодаря строгости схемы, но и гибкостью — благодаря краткости слова в языке и свободному порядку слов. Недаром автор древнего учебника для поэтов, средневековый книжник и политик Снорри Стурлусон, уподоблял стихи скальдов кораблю, в котором роль шпангоутов и скреп исполняют различные виды созвучий.

Чтобы вместить слова в сложную "решетку" схемы, скальды предельно расширили границы синтаксиса и лексики поэтического языка. Порядок слов допускался любой, вплоть до ничем не ограниченного вкрапления части одного предложения в другое; например, начало второй строфы "Вис радости" — при сохранении порядка слов — можно передать по-русски так (разделяя фрагменты предложений с помощью тире): "мчался мимо Сицилии широкой корабль — мы были горды — быстро несся — как и следовало ожидать — корабль под бойцами".

Поэтическая лексика скальдов строилась на двух приемах — хейти (heiti) и кеннингах (kenning), буквально "наименованиях" и "обозначениях". Хейти — это любой синоним слова или даже просто любое слово того же смыслового ряда: в одном из примеров у Снорри Стурлусона "речь называют 'словом' либо 'выражением', 'красноречием', 'рассказом', 'сказанием', 'перебранкой', 'спором', 'песнею', 'заклинанием', 'оказыванием', 'болтовней', 'побасенкой', 'криком', 'разговором', 'гомоном', 'гвалтом', 'пререканием', 'насмешками', 'ссорою', 'бранью', 'лестью', 'беседою', 'пустословием', 'говором', 'вздором', 'лепетом'"[1]. Стилистических ограничений на хейти не существовало: вместо благородного, по нашим понятиям, ясеня или дуба в стихе могли оказаться и "прут", и "палка". Вместо нейтральных слов также часто использовались разнообразные архаизмы.

Кеннинг — это фигура речи, при которой одно существительное заменяется на словосочетание, построенное на куль-

1. Перевод О. А. Смирницкой.

турных и мифологических коннотациях описываемого предмета. Например, корабль – это "конь моря", меч – "рыба битвы", золото – "огонь ладони", "огонь моря" или даже "постель дракона", ведь драконы имеют обыкновение спать на грудах награбленного золота. Мужчина и женщина могут быть названы именем любого из множества языческих богов или богинь с добавлением какого-либо атрибута, свойственного "сферам" мужчины или женщины. Поэтому мужчина – это "Тор битвы", "Ньёрд щита" и тому подобное, а женщина – "Нанна льна", "Сив пива", или, как у Харальда, – "Герд золотых колец". В переводе приведенного отрывка понятия, обозначенные с помощью кеннингов, выделены курсивом; во многих скальдических стихах плотность кеннингов гораздо выше. Остается лишь добавить, что любой кеннинг может варьироваться почти до бесконечности путем замены его компонентов на их "наименования", а также расширяться до трех и более слов, если второе слово заменить его собственным кеннингом.

Эта, по выражению М. И. Стеблина-Каменского, "гипертрофия формы" берет свое начало в магических формулах, заклинаниях на удачу, пожеланиях процветания. Именно из таких формул и вырос основной жанр поэзии скальдов – панегирик правителю; скальд как бы заклинает судьбу и предвещает удачу, прославляя дела властителя. В таких восхвалениях, составляющих значительное большинство сохранившейся поэзии скальдов, нет места поэтическому вымыслу и даже эмоциям, как и собственному взгляду на мир: скальд протоколирует деяния адресата в максимально сложной и изысканной, а значит, магически действенной форме. Он автор формы, а не содержания[1]. Поэтому так лапидарен язык Харальда, если передавать только смысл его слов.

Впрочем, "Висы радости" не выглядят стандартным панегириком, ведь в них речь идет о женщине, а не о военном вожде. Между тем в редких случаях, когда скальд говорит о любви, он тоже совершает магическое действие. Как правило, в таких стихах просто утверждается, что говорящий испытывает любовь, и этого довольно для приворотного заговора. За подобные стихи и наказывали строго, как за опасное колдовство. Однако, если присмотреться, у Харальда нет прямого выражения любви, а есть скорее удивление – он обладает многими достоинствами, а девушка не желает его замечать. По существу, это стихотворение – панегирик самому себе, реплика само-

1. Подробный очерк принципов и истории скальдической поэзии см. в статье М. И. Стеблина-Каменского Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. – Л.: Наука, 1979 или СПб.: Наука, 2002 (репринт).

утверждения в форме канонической похвалы, которая еще не утратила магические свойства, но уже может быть обыграна.

Приемы поэзии скальдов представляют собой подсистему, язык-в-языке, отделенный и от обыденной речи, и от всех прочих форм словесности. Следовательно, переводчик, который хочет воссоздать эти стихи на русском, где такой подсистемы нет, вынужден или терять значимые компоненты формы ради естественности слога, или конструировать подобную систему внутри родного языка. Первый принцип волей-неволей использовали переводчики XVIII–XIX веков, поскольку переводили по подстрочнику – но даже будь у них оригинал, нормы переводческой культуры того времени не предусматривали построения нового языка в языке[1]. В середине XX века за перевод-воссоздание, перевод-реконструкцию поэзии скальдов взялся поэт и филолог Сергей Владимирович Петров (1911–1988).

3. *Русский скальдический язык*

Трёндов было втрое
В бранном поле боле,
Но мы в буре битвы
Били их, рубили.
Смерть владыка смелый,
Молод принял Олав.
Мне от Нанны ниток
Несть из Руси вести.

Конь скакал дубовый
Килем круг Сикилии,
Рыжая и ражая
Рысь морская рыскала.
Разве слизень ратный
Рад туда пробраться?
Мне от Нанны ниток
Несть из Руси вести.

Так выглядят первые строфы стихотворения Харальда в переводе С. В. Петрова. Все характерные особенности поэзии скальдов, указанные выше, присутствуют и в русском тексте. В нем выдержаны аллитерация и внутренняя рифма (менее строгие, чем в древнескандинавском, но лишь из-за

1. Тем удивительнее достижение Н. Гнедича, все-таки создавшего особый язык для "Илиады".

несхожести языкового материала), порядок слов чрезвычайно прихотлив, в качестве "наименований" и "обозначений" используются архаизмы и редкие слова.

Ввиду множества возможных синонимов в оригинале все возможные "обозначения" одного и того же предмета в идеале равнозначны и выбираются исходя из требований формы. То же и у переводчика: он не повторяет кеннинг девушки "Герд золотых монет", а совершенно по-скальдически заменяет его на равнозначный "Нанна ниток"; корабль у Харальда обозначен как "олень", а у Петрова это "рысь" и "конь". В перевод введен еще один кеннинг: "слизень ратный" заменяет обычное слово "трус" в оригинале. При всей странности такого сочетания в русском языке, оно соответствует нормам оригинала; скальды использовали противоречивые обозначения типа "трусливый зачинатель битвы", потому что собственное значение слов в кеннингах оказывалось неважным — в расчет принималось, только на что или на кого они указывают. Таким образом, поиск переводческих эквивалентов происходит здесь в рамках скальдической поэтики, последовательно примененной к материалу русского языка. Перевод скальдов на русский написан на "русском скальдическом".

Читая переводы С. В. Петрова, мы непременно заметим некоторое внутреннее сродство техники скальдов и его собственной поэтической техники. Его стихи также богаты внутренними созвучиями, также используют ритм повторяющихся звукосочетаний наряду с ритмом ударных и безударных слогов, их синтаксис часто усложнен. Скальды Петрова — один из тех случаев, когда переводчик и переводимый текст "нашли друг друга".

Одновременно с работой С. В. Петрова другие отечественные скандинависты также переводили стихи скальдов, а именно фрагменты стихов, сохранившиеся в большом количестве как цитаты в исландских и норвежских сагах. В одной из них, "Саге о Харальде Суровом", повторена вторая строфа "Вис радости". Вот как ее перевела Ольга Александровна Смирницкая:

Взгляду люб, киль возле
Сикилей[1] — сколь весел
Бег проворный вепря
Вёсел! — нес дружину.
Край пришелся б здешний
Не по вкусу трусу.
Но Герд монет в Гардах
Знать меня не хочет.

1. Сикилей — древнескандинавское произношение названия о. Сицилия.

Хотя эта версия и не схожа внешне с версией С. В. Петрова, общие принципы перевода заметны сразу. Вновь кеннинги переданы не прямо, а другими, равноценными кеннингами, по-своему, но в согласии с традицией оригинала, устроено переплетение предложений. Рисунок звуковых повторов здесь не настолько сложен, как у Петрова, но все же проступает ярко. Текст О. А. Смирницкой также следует созданной переводчиками норме "русского скальдического" языка.

Разумеется, этот опыт перевода сам по себе применим только к поэзии скальдов — никакие другие тексты на других языках не устроены подобным образом, хотя исследователи и находят параллели с творчеством скальдов, например, в поэзии аравийских бедуинов. Тем не менее, вполне жизнеспособен основной его принцип: поэтика оригинала переносится в язык перевода и создает отдельный язык-в-языке. В той или иной мере он использован во многих русских переводах, начиная с "Илиады" Гнедича. В сущности, такие переводы реализуют способность литературного языка к адаптации, к "обучению"; использованные в них приемы обогащают выразительными средствами и язык вообще, и словесность в частности. Например, такие неологизмы Гнедича, как "хитроумный" и "небожитель", поначалу воспринимались как чуждые нашему языку кальки с древнегреческого, однако затем стали "полноправными" русскими словами. Тот же принцип помог воссоздать на русской почве многие формы западноевропейской поэзии. Полностью оформленные стилистические регистры, от библейского слога до трехстиший хайку, появились в русском языке именно благодаря переводам — и теперь их безошибочно опознает любой читатель. История русской литературы знает многих талантливых и даже великих учеников; к ним относятся и переводчики, которые создают новые пласты языка.

Владимир Бошняк

Наше дело правое, птица строфокамил!

Размышления переводчика прозы над строчками Одена, от которых отмахнулся Иосиф Бродский

И, может быть, в эту минуту
Меня на турецкий язык
Японец какой переводит
И прямо мне в душу проник.

О. Мандельштам

ПРИНИМАЯСЬ за перевод романа, сперва обычно смотришь, много ли там вставных стихов. Ох, мороки-то будет! С другой стороны — здорово, ужо порезвимся.

Или найдутся готовые переводы? Что ж, неплохо бы... Нашел, урвал, прижал к груди и гони дальше. Все-таки шерсти клок.

Ну-ну.

Действительно, если в роман вставлены стихи известных поэтов, есть неплохой шанс поживиться на халяву, но...

Бывает, поэт-переводчик с работой в целом справился прилично или даже здорово, пусть гениально, но нет никакой гарантии, что нужный отрывок его перевода сможет выполнить ту задачу, к которой автором романа был приставлен стих в оригинале. Ведь он должен что-то подтверждать, на что-то намекать, чему-то давать дополнительное измерение — иначе зачем он? Часто стихотворный фрагмент эхом отзывается на какие-то слова в массиве прозы.

А если в нем слова теперь совсем другие, если он вообще стал не про то?

Руководствуясь пресловутым принципом неравномерной точности, поэт-переводчик как раз в нужных нам строчках мог пойти на "эквивалентную" замену (то есть придумать нечто очень удачное, но свое, другое), либо и вовсе чем-то пожертвовать.

Хотя какое там! Слишком часто поэту-переводчику, даже маститому, просто-напросто не удается доискаться смысла

© Владимир Бошняк, 2010

стиха. А доискавшись, он не может встроить не без труда найденную разгадку в строку заданной длины и опять все искажает, теперь уже сознательно.

Тогда переводчику прозы приходится выступить в непривычном качестве. Впрочем, таком ли уж непривычном? Ведь настоящая проза — это те же стихи, разве что набранные сплошняком и переодетые в спецовку обыденной речи.

Что ж, перевод хороших стихов дает и хороший драйв.

Тем более если перевести надо какой-нибудь вполне себе увесистый эпиграф.

Тем более если этот эпиграф из Одена!

Тем более?

"Я никогда не читал удачного перевода его стихов ни на один язык", — пишет Иосиф Бродский об Одене. (Ни на один! Полиглот, однако...)

А тут еще и Мандельштам остерегает: "Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть, / Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить".

(Вроде и понимаю, что́ в гениальной своей неловкости хотел выразить поэт-мученик, а рука помимо воли тянется поправить на "зубами гвоздь перекусить". Или "окно зубами укусить" — экран монитора с интерфейсом "Окна", например. Ну хорошо, ладно, руке простительно...)

Гвоздь, не гвоздь, но в специальной лекции, целиком посвященной разбору знаменитого стихотворения Одена "September 1, 1939" (речь пойдет именно о нем), Бродский то подробно объясняет каждое слово, то — подойдя к последней, как раз и нужной нам строфе, — вдруг изрекает что-то типа "Все, хорэ, птичку жалко. Эту строфу не будем препарировать — она еще петь хочет. В конце концов, буквальный смысл песни не так уж важен: красота птицы, вот что главное! Понимать поэзию — значит испытывать волнение от красоты стиха".

А что, была такая птичка: строфокамил. Лицом вылитый страус, ростом с корову, и вся из себя сказочная. На слух частично как бы строфа, но по смыслу одновременно и дрофа, и "кэмел"... то бишь, как его там... То есть, иначе говоря, ребята! — сами, сами. Кусайте гвоздь. И даже: тсс! — я тоже не знаю, из чего он выделан!

Чтобы ближе было кусать, воспроизвожу строки оригинала прямо здесь и рядом кладу подстрочник.

Ниже — признанный, канонический перевод А. Сергеева, который в этом месте меня категорически не устраивает: во-первых, я не могу понять, зачем такие строчки взял бы в качестве эпиграфа Мордехай Рихлер, роману которого они предпосланы, а есть еще и во-вторых, и в-третьих...

Рядом то же самое в переводе В. Топорова.

Еще ниже следуют кое-какие мои далеко не бесспорные соображения и, наконец, перевод, получившийся (?) у меня.

Оригинал

Defenceless under the night
Our world in a stupor lies;
Yet, dotted everywhere,
Ironic points of light
Flash out wherever the Just
Exchange their messages:
May I, composed like them
Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame

Подстрочник

Беззащитный под ночным
небом
Наш мир лежит в
прострации;
И все-таки, пунктирно
рассыпанные повсюду,
Насмешливые световые
точки
Вспыхивают там, где Правые
(В отличие от Неправых)
Обмениваются сообщениями
Позволительно ли мне –
подобно им (Кстати, кому –
им?)
Состоящему из эроса и праха и
Охваченному тем же
Отрицанием и отчаянием, –
Выказывать утверждающее
пламя

Перевод А. Сергеева

В глупости и в ночи
Погряз беззащитный мир,
Мечутся азбукой Морзе,

Пляшут во тьме лучи –
Вершители и справедливцы
Шлют друг другу послания.
Я, как и все, порождение
Эроса и земли,
В отчаяньи всеотрицания, –
О если бы я сумел
Вспыхнуть огнем
утверждения!

Перевод В. Топорова

Мир беззащитен ночью –
Мир беззащитно глуп;
Молниями морзянки
Мечутся многоточья,
В яростной перебранке
С трупами спорит труп;
Я, как и все, – исчадье
Эроса и Земли, –
Более о пощаде
В отчаянье не моля,
Молю о вселенском ладе!
(Траля-ляляль-ляля, – добавляю
я от себя. – *В. Б.*)

Кстати, откуда у них глупость мира? У обоих! Ей-богу же загадка.

Поглядел я на все это (очень тянет сказать "безобразие"), и захотелось изначальным размером пожертвовать. Убейте

меня, но, когда возникает вопрос, чем жертвовать, предпочитаю поступиться теснотищей.

Эквиритмия — она и вообще-то чистая условность, правило. понятно почему когда-то принятое (для определенности рамок), но неизвестно зачем по сей день свято соблюдаемое: кажется, все уже убедились, что у одного народа одно восприятие ритма и размера, а у другого — другое. Попытка воспроизвести по-русски один к одному трехстопный английский стих почти наверняка обречена, потому что в результате дает мертвечину. Пожалуй что и вообще для аналогичного эмоционального воздействия русский стих чаще всего должен быть длиннее английского. Мало того: строка чрезмерно короткая в подавляющем большинстве случаев создает по-русски впечатление кургузой смешноватости. Как будто бы серьезный, взрослый дядя, а прыгает на одной ножке, к тому же еще и оступается!

Оден мог выбрать этот заряженный иронией размер для снижения пафоса, но по-русски столь отрывистая краткость чревата уже не иронией, а одышливым впадением в детство.

Заметим, что у А. Сергеева в данном случае ритм работает только в начале строфы — точнее, на протяжении первых четырех строк; потом выстреливать трехстопными короткими очередями ритмично уже не удается, механику то и дело клинит, а затем форма, на мой взгляд, вообще распадается. Еще бы: абстрактные "послания", "порождения" и "утверждения". как длинномерные фуры, нагруженные чугунными дактилическими рифмами, способны провалить любую, самую прочную конструкцию.

А главное, в строку не влезает смысл. Да и понял его А. Сергеев, как мне кажется, не полностью.

Ну, например: "в ночи — лучи" — ладно, напрашивается, но о чем это? Какие, к черту, послания лучами? Кто кому их шлет? Вершители — Справедливцам? Вроде как Алекс — Юстасу? Мне, как читателю перевода, тут видятся в лучшем случае переговоры между крейсерами при помощи проблесковых прожекторов. То есть посторонняя чушь. Шум частотных потерь, как сказал бы связист.

Американцы (в том числе конкретный и — клянусь — подлинный Адам Гопник из журнала "Нью-Йоркер") полагают, что это проблески какой-то остаточной аристократической демократичности (или наоборот, неважно), насмехающейся над объявшим мир мраком. Так это, стало быть, что — ночная демонстрация, вид с воздуха? Факельное шествие на сей раз антифашистов?

Нет, мне в эту англоамериканистичность верить что-то не хочется.

Тем более, когда вспомнишь, что эту вещь Оден писал, сидя в довольно мрачном и даже опасном, по отзывам современников, гей-баре. (Сейчас и бара того уже нет, и дом снесен.) Вряд ли он — недавний иммигрант, маргинал, гей, чуть ли не дезертир — просветленно наблюдал там *пунктир насмешливых вспышек* единения с силами Добра.

У трактовки Адама Гопника (и солидарного с ним Тики де Ягера, например) есть резон. В виде маленького такого словечка "Yet" в начале строки, которое можно понять и как "все-таки", "тем не менее". Ни Сергеев, ни Топоров на это Yet внимания не обращают. Что ж, буду и я считать, что потеря смыслов, с ним связанных, несущественна. Впрочем, как знать. Окончательно (для случая данного конкретного применения) это станет ясно, только когда полностью выстроится весь перевод романа, и мы поймем, куда нацелилась высокоточным клювом птица строфокамил.

А кто такие Вершители и Справедливцы?

"Кто такие эти самые "The Just"? — спрашивает в конце своей лекции Иосиф Бродский. — 36 еврейских Тайных Праведников, на которых держится мир? Кто-то конкретный?"

И, глянув на часы, умолкает: птичку жалко. А может, просто затрудняется ответить.

Между тем слово "just" (правый, справедливый, праведный) — это ядро формулы "our cause is just", входящей в лозунг, один из вариантов которого, между прочим, отчеканен по-русски на медали "За Победу над Германией". (В переводе, правда, не совсем идеальном: все-таки правое было наше дело или левое? Мне, когда я в моем ушибленном "Левым маршем" детстве играл с дедовой медалью, это было не очевидно и несколько напрягало.)

То же заклинание в 1776 году произнес Томас Джефферсон... Да, наверное, кто-то и раньше озвучивал эти слова. Нам важно не то, кто первый их возгласил, а то, что это строка из американского национального гимна: "Then conquer we must for our cause is just, / And this be our motto — 'In God is our trust'". — "Победить мы обязаны, ибо наше дело правое, / А девизом нашим да будет 'На Господа уповаем'".

Наше дело правое. Вторая мировая война.

Получается, что под Правыми, Справедливцами и как их там еще ни обзови, Оден имел в виду не только и не столько праведников — тайных или всеми признанных, — но в том числе и антигитлеровскую коалицию, скорее всего предвидя, что США в конце концов от войны в стороне не останутся.

Между прочим, если говорить о понимании авторского замысла (вернувшись к вариантам перевода), то вначале ка-

жется, что Топоров к истине ближе: в отличие от Сергеева. он все-таки *переводит*, интерпретирует, пытается нарисовать картину: "молниями морзянки мечутся многоточья", но вразумительности в этой его картине мне не хватает все равно. Тем более что у него "с трупами спорит труп", а это более напоминает Первую великую войну на этапе стагнации, нежели едва начавшуюся Вторую мировую.

А дальше перевод Топорова съезжает в кювет и в пень. При этом, кроме всего прочего, концовка оказывается преждевременной как смерть шахида. Если читать ритмично, то остро ощущается нехватка одной строки (проистекающая из-за неудачной схемы рифмовки). И восклицательный знак, вообще-то не очень переводу из Одена подобающий, как водится, не спасает.

В результате снова и снова возникает крамольная мысль: надо ли неукоснительно, во всех случаях жизни запихивать стихи в прокрустово ложе искусственных и мало кому понятных требований к форме?

Преобладающий на Западе метод поэтического перевода – это чисто ознакомительный пересказ стихов прозой с обширными комментариями. Отечественный – копирование формы один к одному с потерями смысла и эквивалентными заменами. Цель русскоязычного подхода – воссоздание на родном языке волнующего поэтического высказывания. Случается, что таким способом переводчики добывают настоящие жемчужины – "Мохнатый шмель на душистый хмель" Р. Киплинга (перевод Г. Кружкова), "Вечерний звон" Томаса Мура (перевод И. Козлова), да мало ли. Однако порой копирование формы ставит перед переводчиком совершенно непреодолимые препятствия. Потому что создание мертвого текста не означает преодоления. Какой строфокамил может петь про огонь утверждения в противовес отчаянью отрицания?

Нельзя ли в отношении формы все же иногда выбирать какой-то средний путь, чтобы не мучить читателя так жестоко? У нас другая ментальность, другая широта и долгота, а в языке – другая средняя длина слова. Может быть, изобрести формулу соответствия, отличную от "один к одному"?

Впрочем, подозреваю, что здесь проблема наполовину в том, что строфа оригинала и по-английски не шибко-то хороша.

Вот до чего договорись! Ужас! Скорей назад к певчей птичке!

Все-таки – в целом – о чем ее песнь?

По мнению Бродского, эмоционально "1 сентября 1939 года" – стихотворение прежде всего об угрызениях, о стыде.

Ну да, и в этой строфе тоже: могу ли я, беглец, в победу Британии не верящий, кого-то призывать к борьбе, агитировать за? Да ведь и часть вины на мне: не я ли, благополучный британский гей, еще недавно наведывался в Германию с единственной целью — поживиться насчет тамошних милых юношей, которые в униженной, нищей стране так легко шли на контакт! Кто-то из них тоже теперь обоснованно англичан ненавидит... А в Америку зачем уехал, бросив родину и наплевав на борьбу с фашизмом? Рванул за возлюбленным — коллегой-эстетом, писателем Кристофером Ишервудом! Вот вам "эрос и прах".

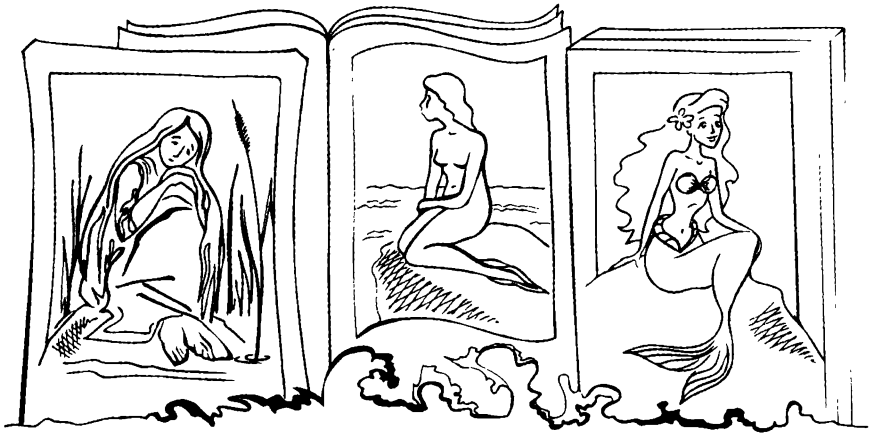
А значит здесь (хотя — общеизвестно — не только здесь!) "May I" это не "о если б я сумел", а "достоин ли я?", "кто я такой, чтобы".

"О если б я сумел" не годится и еще по одной причине. Эта строчка грешит патетикой, заламыванием рук, которое Одену начисто чуждо. Даже строку "We must love one another or die" — "Надо любить друг друга или умереть" (окончание предыдущей строфы того же произведения) — Оден в конце жизни счел настолько фальшивой и трескучей, что из-за нее одной выкинул из итогового собрания все 99 строк "1 сентября 1939". Душеприказчик потом нарушил волю покойного поэта (тот перед смертью стал не очень адекватен), и тем не менее...

В итоге, отказавшись от обоих доступных мне переводов, я вынужден был этот отрывок перепахивать заново. Ну, как будто бы что-то получилось.

Мир беззащитно сжался — вот так ночка, —
Отброшен вспять и помрачен рассудком;
Трассируют кругом тире и точки,
Проблескивая, словно злая шутка
В жестокой пикировке Правых Сих
С Неправыми. Но я один из них:
Живя лишь эросом и прочим прахом,
Сумею ли — в отчаянье, без сил,
Неверием разбит и болен страхом —
Кого-то верой озарить во тьме,
И позволительно ли это мне?

Хотя, возможно, тот же В. Топоров или А. Сергеев, дай они себе волю удлинить строку, перевели бы лучше меня. И лучше себя.



Ольга Дробот

Ibsen in Translation, или Опыт синхронизации переводческого процесса

ВЕКАМИ существовавшее представление о переводчике художественного текста как о подвижнике, одиноко творящем в своей келье, в связи с бурным развитием технологий удаленного общения подвергается пересмотру. Переводчики стремятся к профессиональному общению и сотрудничеству: создают интернет-сообщества, работают парами и группами, проводят встречи переводчиков одного автора, например, Г. Грасса, У. Эко, Л. Улицкой или Л. С. Кристенсена.

Тем не менее проект, в котором я участвую сейчас, даже на этом фоне выглядит настолько необычно, что мне показалось важным рассказать о нем в этом номере. Называется он "Ibsen in translation" и, как явствует из названия, посвящен новым переводам Ибсена. Проект осуществляет Центр Ибсена Университета Осло при поддержке МИДа Норвегии, руководит им Эллинор Колстад, член комитета FITLIT[1]. Сей-

© Ольга Дробот, 2010
Автор рисунка Татьяна Руссита.

1. FITLIT – комитет по художественному переводу Международной ассоциации переводчиков FIT-IFT, которая работает в тесном сотрудничестве с ЮНЕСКО.

час в проекте работают семь переводчиков, одновременно переводящих "Кукольный дом" и "Строителя Сольнеса" на испанский, английский, китайский, хинди, арабский, египетский и русский, руководствуясь некой единой стратегией. Все мы профессиональные литературные переводчики, но никто прежде Ибсеном не "занимался". Однако за время совместной работы в проекте мы настолько углубились в тему, что в прошлом году нас пригласили на международный съезд ибсеноведов уже в качестве экспертов. Работаем мы таким образом: иногда встречаемся на несколько дней посидеть над текстом и пообщаться со специалистами Центра Ибсена, в промежутке же мы переписываемся и обмениваемся друг с другом вопросами и наблюдениями. Постепенно наметились специализации участников: я, например, имею репутацию человека, замечающего скрытые библейские цитаты, часто представленные всего одним словом. Главная техническая трудность нашей совместной работы – мы можем обсуждать, спорить, но мы не имеем возможности потом прочитать переводы друг друга. Поэтому мы, с разрешения английского переводчика Барбры Ховеланд, смотрим вместе ее текст и на нем "обкатываем" трудные места.

Ибсен – второй в мире автор по так называемому "индексу постановочности", то есть чаще него в мире ставят только Шекспира. При этом норвежский язык далеко не второй в мире по распространенности, и Ибсена очень часто переводили и переводят не прямо, а через английский или немецкий и даже русский. В пути происходят чудесные превращения танца "тарантелла" в танец "фламенко" с дальнейшим превращением последнего во "фламинго", так что индийскому читателю приходится поломать голову над тем, что именно героиня "Кукольного дома" Нора прилюдно делает на маскараде с розовой птицей и почему она для этого переодевается рыбачкой с острова Капри. Не говоря уже об ошибках, которые кочуют из перевода в перевод: действие "Кукольного дома" начинается в рождественский сочельник (рождественский вечер, как говорят норвежцы), за которым следует собственно Рождество (или первый рождественский день, как опять-таки скажут норвежцы), вечером которого принято ходить в гости и устраивать праздники по поводу Рождества. Это породило затейливую хронологическую путаницу в переводе на многие языки, многократно усугубленную непрямыми переводами. А какими только болезнями не оказывалась сухотка спинного мозга, tabes dorsalis, несущая на себе отпечаток неприличности и аморальности! Причем не надо думать, что через третьи языки Ибсена переводят только на бенгали. На-

пример, первый польский перевод "Кукольного дома" с норвежского появился лишь в 2006 году, хотя скандинавская литература в этой стране в большом почете.

Первая проблема, с которой столкнулись участники проекта "Ibsen in translation", – что переводим? Вернее – каким текстом пользуемся. Для Норвегии и норвежского языка вопрос, каким именно изданием пользуется переводчик, далеко не праздный. Дело в том, что наибольшее количество переводов Ибсена осуществляется с языка Ибсена на норвежский же язык, так что если вы просто купите в книжном магазине два разных издания пьес Ибсена, то увидите два чуть разных текста. Как известно, до 1814 года Норвегия была под датской унией, и письменным языком был датский. Ибсен дебютировал в 1850 году, когда в Норвегии началось движение (правильнее сказать – борьба) за "норвегизацию" датского языка. В 1899 году, когда Ибсен написал свою последнюю пьесу "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", его коллега Бьернсон ввел в обиход слово "риксмол" для обозначения датско-норвежского литературного языка, к тому времени сформировавшегося в том числе талантом Ибсена и не в последнюю очередь благодаря его пьесам. А всего через несколько месяцев после смерти Ибсена, в 1907 году, риксмол получил официальный статус государственного норвежского языка (одного из двух, если быть совсем точным). Сегодня норвежцы и в школе, и в театре пользуются адаптированными текстами Ибсена. И речь ведь не о Корнеле, Расине или Мольере, творивших триста с лишним лет назад драматургах, которых французы, однако, смотрят в театре в "подлиннике", пусть им для этого и требуются специальные вкладыши в программки с пояснением некоторых слов, – речь о современнике Чехова и Толстого. Недавно норвежцы пригласили Лорана Шетуана поставить "Кукольный дом". Пьеса должна была играться на норвежском языке, режиссер запросил оригинальный текст 1879 года и долго не мог поверить, что в Национальном театре Норвегии его нет – актерам трудно его произносить.

На наше счастье, издательство "Aschehoug" совместно с Центром Ибсена выпустило в 2006 году, к столетию со дня смерти Ибсена, полную текстологическую версию, сделанную на основе десятитомного издания 1898–1902 годов, но сверенную, уточненную и откомментированную. Она была задумана как официальный стандарт ибсеновских текстов, именно с этим изданием мы работаем.

Вторая проблема переводчиков вытекает из первой – Ибсен придавал огромное значение языку своих "современных

драм" и хотел, чтобы люди на сцене говорили так же, как люди в обычной жизни. Пока Ибсен был жив, он мучил этим своих переводчиков (он вообще бывал с ними строг). При этом язык, на котором пьеса написана, воспринимается сегодня норвежцами как не просто архаичный, но не вполне норвежский. Этому способствует еще и то, что Ибсен прожил двадцать лет в Германии, этот язык был его основным иностранным языком и его дверью в ненорвежский мир, и германизмы в пьесах Ибсена не редкость.

Все описанное выше очень затрудняет выработку переводческой стратегии. Очевидно, что, по сути, их может быть две: перевод сиюминутный, имеющий своим адресатом современный театр (который, в таком случае, неизбежно унифицируется), или все же полный литературный перевод, стремящийся по возможности воспроизвести все образующие пьесу элементы, но сохранить разговорность речи. Это вечный вопрос о том, кто должен к кому идти (тянуться-опускаться): автор к читателю или читатель к автору, но поскольку он всесторонне рассмотрен в хрестоматийной статье М. И. Гаспарова "Брюсов и буквализм", то я просто отсылаю читателя к ней. Причем какую стратегию ни выбери, приверженцы противоположной точки зрения останутся недовольны. Все как в известной истории: одна мама спросила Фрейда, как правильно растить ребенка, чтобы ничем ему не навредить. Фрейд безмятежно ответил: что бы вы ни делали, с какой-нибудь точки зрения это будет неправильно все равно. Впрочем, это дает известную свободу. В конце концов, участники проекта и Центр Ибсена сошлись на том, что мы делаем полный литературный научно-выверенный[1] перевод, имея который в руках, театральный режиссер сможет "обтесать" его под свои нужды, при этом все же понимая, что он убирает из пьесы. За "нетеатральный" перевод говорит и еще одно обстоятельство — все "современные пьесы" Ибсена имеют двойную экспозицию, вследствие чего в них очень силен именно повествовательный элемент.

Естественно, у всех участников проекта возникают свои трудности. Для меня, помимо чисто профессиональных забот, некоторой проблемой было то, что известный скандина-

1. Отличительной особенностью проекта "Ibsen in Translation" является участие в нем специалистов Центра Ибсена. К слову сказать, так же была организована работа в проекте нового перевода наследия Андерсена, когда А. Сергеев и А.Чеканский, руководители проекта, выступали в качестве научных редакторов и консультантов. Эта "академическая" составляющая имеет бесспорную ценность, и сама по себе служит аргументом в пользу новых переводов.

вист Андрей Коровин в своей статье о новых переводах Андерсена деликатно сформулировал следующим образом: "Взявшись за подобный труд, переводчики оказались в очень сложной ситуации, поскольку уже более столетия в России Андерсена знают по переводам Петра и Анны Ганзен, чей авторитет по сей день остается непререкаемым". Действительно, как и Андерсена, Ибсена много переводили еще при его жизни, в частности, было сделано семь переводов "Кукольного дома" и шесть – "Строителя Сольнеса". В основном переводы делались с немецкого языка, но Петр и Анна Ганзен переводили непосредственно с датского, родного языка Петра Ганзена. Эти замечательные переводчики сделали необычайно много для того, чтобы скандинавскую литературу не просто узнали, но полюбили в России. Их переводы, как справедливо пишет Коровин, "давно уже стали частью русской культуры, без них немыслима наша литература – именно на них опирается русская" андерсениана и ибсениана. Еще яснее проблему в интервью журналу "Библиотечное дело" сформулировала Людмила Брауде, составлявшая двухтомник Андерсена для "Литературных памятников": "Когда встал вопрос об издании двух томов Андерсена в серии "Литературные памятники"...я предложила сделать новые переводы внучке Марианны Петровны (Ганзен-Кожевниковой), прекрасной переводчице Инне Павловне Стребловой, но она категорически отказалась делать это. И я тоже не стала. Мы обе пришли к выводу, что издавать переводы Ганзенов нужно не только как памятник Андерсена, но и как памятник русского переводческого искусства XIX века". По-моему, прекрасная и очень четкая формулировка, еще раз привлекающая внимание к самой сути художественного перевода. Во всей своей полноте художественное произведение существует только на том языке, на котором оно написано. Перевод же произведения – это умножение сущностей, он может иметь и самостоятельную ценность, например, быть памятником переводческого искусства. Отличный перевод, конечно же, становится частью своей национальной культуры, причем если в ней одновременно существуют, например, переводы Андерсена, выполненные Ганзенами, Федоровой и Яхниной, то русская культура обогащается втройне. Вряд ли кто-то испытывает больший пиетет к своим предшественникам, чем переводчики следующих поколений. Хотя бы просто потому, что, когда ты знаешь оригинальный текст практически наизусть, ты более других способен оценить изящество, красоту, а иной раз и гениальность переводческого решения. Но для меня спорно утверждение, что Ибсен или Андерсен призваны служить только постамен-

том памятника гению какого-то или каких-то из своих переводчиков. Зато я полагаю бесспорным, что писательское дарование масштаба Ибсена или Андерсена неизбежно предполагает некоторую "территорию непереводимости", составить представление (скорее — ощущение) о которой можно, только сравнивая многие переводы, совокупность которых и образует русский универсум с названием "Ибсен" или "Андерсен" (я позволю себе не останавливаться на этом трюизме, а просто отошлю читателя к статье Александры Борисенко в "ИЛ", 2009, № 7). Это, кстати сказать, отлично видно на старых переводах Ибсена: хотя в обиход вошли именно переводы Анны и Петра Ганзен, и это их трепетной рукой касались Дьяконов и Адмони, но, на мой взгляд, самый интересный перевод "Строителя Сольнеса" — это перевод Петра Ганзена, озаглавленный "Счастливец". С другой стороны, даже в любительских переводах Ибсена вдруг можно натолкнуться на замечательно найденное слово или прекрасно пойманную интонацию. И это естественно — переводчика задело в тексте что-то свое, и он старается всеми силами донести до читателя именно это. Вот, например, в пьесах Ибсена речь персонажей очень индивидуально окрашена — в зависимости от возраста, пола, социального положения говорящего и темп, и лексика, и сама манера говорить будут меняться решительно. В переводе Ганзенов герои говорят более-менее универсальным литературным языком: причем у меня есть подозрение, что это результат внутрисемейной дипломатии и необходимости достигать консенсус, работая вдвоем. На эту мысль меня натолкнуло сравнение "Счастливца" Петра Ганзена и "Строителя Сольнеса", подписанного Анной и Петром Ганзен. И вторая проблема — и в своих переводах Андерсена, и в переводах Ибсена Ганзены исподволь ретушируют христианскую составляющую. Это происходит даже в "Строителе Сольнесе", по сути своей представляющем трагедию богоборца, бросившего вызов Творцу и убедившегося в конце концов, что "если Господь не созиждет дома, то напрасно трудятся люди, строящие его". Множество мелких библейских аллюзий, отсылок не поддержаны соответствующими библейскими словами, что я могу объяснить только очень понятным мне желанием переводчиков представить любимого автора в наилучшем свете — образ прогрессивного человека на рубеже веков, видимо, в какой-то мере предполагал "небезусловное" приятие человеком религии. "Строитель Сольнес" открывается репликой, которая переводилась по-разному: "Нет, я, кажется, не в силах больше выносить этого!" (Лучицкая); "Нет, скоро сил моих не хватит больше!" (Ганзен и Ганзены), "Нет,

мне скоро больше уже не выдержать!" (Балтрушайтис), а между тем это довольно явная библейская цитата про то, что "претерпевший до конца спасется", и она необычайно важна, ибо вводит целый пласт библейско-этических вопросов, ради которых пьеса и написана: гордыня и смирение, принесение в жертву другим собственной реализованности и, наоборот, карьера, построенная на чужих костях, талант как дар Божий. Глагол "терпеть", конечно же, важно сохранить для актуализации этого контекста. Более того, вариант перевода "скоро конец моему терпению" позволяет не только удлинить библейскую цитату, но и решить грамматическую проблему сочетания временной неопределенности с совершенным видом глагола, а также с первой же фразы представить Ибсена мастером подтекста и игры слов: речь идет не только о том, что у героя лопается терпение, но и о том, что дни его сочтены и терпеть ему осталось недолго.

Особую проблему представляют собой слова, так или иначе связанные с бизнесом, финансами, властью. Дело в том, что все пьесы Ибсена о современности — это пьесы о деньгах и о том, что их приносит: о карьерном росте, успешной коммерции и биржевых спекуляциях. Это пьесы о том, что бесправие женщины в семье, изгнание банкротов из социума, наследственный сифилис — суть не наследие прошлого, а приметы нового общества, в котором деньги правят бал и калечат абсолютно все отношения. Именно поэтому пьесы Ибсена мало убедительны с точки зрения психологии (хотя вычитать в них умудряются все современные психологические теории подряд), но настолько актуальны по сюжету и смыслу, что переводчику приходится бороться с искушением пользоваться словами, которыми мы теперь описываем все перипетии карьерно-денежных взлетов и падений. Кстати сказать, работая с датско-русским словарем 1916 года, я искренне поразилась тому, как давно многие из этих "новых" слов бытуют в языке. В пьесах Ибсена есть и дополнительная трудность для переводчика — они обязательно строятся на нескольких ключевых словах, которые Ибсен последовательно использует на протяжении всей пьесы в разных контекстах. Эти повторы создают акустико-семантический костяк пьесы. При том что Ибсен виртуозно подбирает эти слова, иной раз и по-норвежски (будем для простоты пользоваться этим словом) они все же кажутся притянутыми за уши в каком-нибудь из контекстов, но проявить ту же несгибаемую последовательность при переводе чудовищно трудно, часто невозможно. Переводчик ищет свое решение и идет на компромиссы, невольно акцентируя или затушевывая какую-то

из смысловых парадигм. Знаменитое слово *vidunderlig* в "Кукольном доме", означающее "чудесно" или "удивительно", использовано Ибсеном шестнадцать раз в различных контекстах, а семнадцатый раз – в форме превосходной степени. В "Строителе Сольнесе" трудности подстерегают переводчика, начиная с названия *Byggmester*, означающего "прораб", который не чета рядовому строителю и соответствует английскому *Masterbuilder* и библейскому "строитель". Ну и далее все ключевые слова пьесы представляют собой испытание для русского переводчика (впрочем, с парой их них так же мучаются и переводчики на другие языки). Однокоренные *Gjeld – Gjengjeldelse (долг и расплата), Slå seg opp – Omslag – Slå seg i hjel (выбиться в люди – резкая перемена – разбиться насмерть, и все три слова от глагола "бить")*, уже не говоря о паре *hjem – hus*, соответствующей английской паре *home – house*. На этом не переводимом на русский язык противопоставлении держится очень многое в пьесе о строителе, который перестал возводить храмы, а строит только дома для людей, которые, впрочем, этого не ценят...

Отдельного внимания заслуживает то, что Анатолий Чеканский и Александр Сергеев в своей статье в "ИЛ" назвали необходимостью "устранить не всегда оправданные архаизмы и устаревшие обороты". Это очень интересный вопрос, потому что именно в лучших старых переводах особенно ясно видно, насколько все же за сто лет изменился язык. Он стал энергичнее, глагольнее, он гораздо виртуознее пользуется вводными словами. Нельзя сказать, что мы сегодня переводим на другой язык, чем переводили Ганзены и Балтрушайтис, и все же он не совсем тот же самый...

Виктор Сонькин,
Александра Борисенко

Гаспаров-переводовед и Гаспаров-переводчик

Значимость научной, просветительской и литературной деятельности Михаила Леоновича Гаспарова (1935–2005) до сих пор в полной мере не оценена. На протяжении десятилетий он был одним из немногих защитников точных научных методов в гуманитарной сфере (он называл это "амплуа старого бурбона-позитивиста"). Его безупречно отточенные и лаконичные статьи, в которых он никогда не пытался никого намеренно шокировать, резко выделялись как на фоне советского начетничества, так и на фоне постсоветского релятивизма. В поколении молодых филологов-классиков нет числа тем, кто решил выбрать профессию, прочитав гаспаровские вступительные статьи к Овидию или Горацию; на последней в его жизни большой стиховедческой конференции новозеландский славист Иэн Лилли под одобрительный гул коллег назвал его "Зевсом русского стиховедения"; а в детской "Занимательной Греции" столько информации, сколько не встретишь в толстых монографиях об античной культуре и философии.

Большинство отечественных филологов-классиков занимались переводческой работой: так сложилась традиция. Гаспаров подробно пишет об этом в главке "Переводы", вошедшей в книгу "Записи и выписки" (М., издательство "НЛО", 2000).

В своей переводческой практике Гаспаров применял два диаметрально противоположных принципа. Первым было стремление к максимальной точности. У переводчиков есть понятие "припёк" — разбухание переводного текста по сравнению с оригиналом; в гаспаровских переводах припёка было мало (он

© Виктор Сонькин, Александра Борисенко, 2010

Название статьи смоделировано по аналогии с несколькими статьями М. Л. Гаспарова о поэтах, увлекавшихся изучением формальной стороны стиха ("Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец" // Избранные статьи. – М.: 1995; "Белый-стиховед и Белый-стихотворец" // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. – М., 1988, с. 460), а также статьи М. И. Шапира "Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец" в юбилейном гаспаровском фестшрифте "Русский стих". – М., 1996, с. 298. Тот факт, что эта остро критическая статья была напечатана в издании подобного рода, многое говорит как о масштабе личности Гаспарова, так и о той атмосфере интеллектуальной честности, которую он вокруг себя создавал.

сам утверждал, что это от привычки к стихам). Так, одна из переведенных им биографий Плутарха (оставшаяся неопубликованной) оказалась на четверть короче прежних переводов.

При переводе с латыни и древнегреческого, где синтаксис отличается от русского намного сильнее, чем в новоевропейских языках, такая установка оказывалась особенно ценной. В русском переводе античного текста можно либо пытаться передать структуру подлинника за счет удобопонятности, либо отходить от нее так далеко, что использование подобного перевода, например, в учебных целях будет затруднено. Гаспарову удавалось виртуозно балансировать между крайностями. Это проявлялось как в стихах, так и в прозе. В "Науке любви" Овидия практически каждая строчка перевода точно соответствует строчке оригинала, по возможности, не теряя ни одного образа. В "Жизни двенадцати Цезарей" Светония — не самого выдающегося стилиста — латинский синтаксис превращен в прозрачную, ясную русскую прозу, опять-таки без словесных потерь, даже минимальных. В переводах речей и трактатов Цицерона Гаспаров в полной мере передал величественное, почти стихотворное звучание "золотой латыни".

Несмотря на свои энциклопедические познания в области античной культуры, Гаспаров всегда подходил к каждой переводческой задаче как ученый, с максимальной ответственностью. Глубоко убежденный, что даже "мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки", он никогда не рассчитывал на интуицию. Переводчик, как правило, полагается на свое языковое чутье — либо по наивности и неопытности (в подавляющем большинстве нынешней переводной продукции), либо по высокомерию (в некоторых недавних переводах "с концепцией", которая, к сожалению, не основана ни на каком исследовательском фундаменте). Гаспаров, всегда оставаясь ученым, не мог себе такого позволить. Ярчайший пример приведен в "Записях и выписках": готовясь переводить басни Эзопа — простые и стилистически нейтральные — Гаспаров задался вопросом, как надо писать — "Пастух пошел в лес и вдруг увидел..." или "Пошел пастух в лес и вдруг видит..."? По-русски эти интонации очень различны, но Гаспаров не считал, что чувствует стилистические оттенки греческого языка в достаточной степени, чтобы принимать такое решение по наитию. Поэтому он пошел обходным путем, обратившись к испанской монографии о лексике Эзопа, и, сверяясь с ней, разметил все басни — книжные аттицистические слова красным, вульгаризмы синим и так далее, а потом переводил те тексты, которые больше пестрели красным, как "Пастух пошел в лес...", а те, которые синим, — "Пошел пастух в лес..."

В переводческой практике Гаспарова было немало случаев, требовавших ювелирной точности: в "Жизни и мнениях философов" Диогена Лаэртского каждому слову греческой философской терминологии должно было соответствовать одно и только одно слово перевода, даже если у разных философов значение слов было разным; при переводе "Поэтики" нужно было, с одной стороны, сохранить уникальный аристотелевский стиль конспекта "для себя", с другой — не усложнять понимание и без того сложного текста. Гаспаров вышел из положения, вставляя соединительные и поясняющие слова и фразы в угловых скобках. Благодаря этому у читателя появилась возможность воспринимать и стиль, и смысл. Еще один переводческий tour de force — перевод "Центона" позднеримского поэта Авсония, который целиком составлен из вергилиевских полустиший. Гаспаров перевел не только сам центон, но и по нескольку строчек вокруг каждого полустишия в их изначальном контексте — чтобы читатель мог оценить виртуозную словесную игру Авсония. В этой работе сказалось то неизменное уважение, с которым Гаспаров относился к труду других переводчиков: везде, где можно было использовать имеющиеся переводы, это было сделано (хотя несравненно проще было бы перевести вергилиевские отрывки заново). Для написания такого произведения нужно исключительное литературное мастерство, но, для того чтобы его перевести, нужно мастерство в квадрате.

Отдельного упоминания заслуживает редакторская работа Гаспарова — в частности, над книгами греческих историков (Геродота и Фукидида), переизданными в переводах XIX века. Перевод Фукидида — замечательно точный — оказался многословнее оригинала раза в полтора; скрупулезная и мучительная редакторская работа заключалась в том, чтобы восстановить лаконизм, не повредив смыслу.

Второй гаспаровский принцип перевода заключался в том, что переводить можно только со стиля на стиль, причем стили в разные эпохи разные, и порой попытка сохранить форму подлинника превращает текст из живого высказывания в музейный экспонат. Осознание этого пришло к Гаспарову рано: в отрочестве, читая в комментариях к Пушкину прозаические переводы с французского, он воспринимал их более живо, чем несколько лет спустя, перечитывая эти же стихи уже в оригинале, застегнутые на парные рифмы александрийского стиха. На Западе переводы классических стихов верлибром давно стали общепринятой практикой, но до России, с ее обычным отставанием от европейского культурного процесса, она не дошла. Гаспарову удалось опубликовать в серии "Литературные памятники" сборник верлибрических переводов из Пин-

дара — и то, скорее всего, лишь потому, что метр и ритм древнегреческого оригинала так прихотлив, что достоверно передать его по-русски нет никакой возможности.

Когда цепи советской охранительной традиции перестали сковывать издателей и авторов, Гаспаров опубликовал (в 1993 году, тоже в "Литпамятниках") верлибрический перевод монументальной ренессансной поэмы Лудовико Ариосто "Неистовый Роланд". В интервью тартуской студенческой газете он признавался: "Я не хотел переводить Ариосто — я хотел его просто прочитать". Но для Гаспарова "прочитать" значило понять хитросплетение взаимосвязей бесчисленных персонажей и всех сюжетных линий; он стал для себя записывать пересказ — свободным стихом — а потом стало понятно, что из этого получается полноценный (хотя и необычный) перевод.

Это уже радикальная смена стиля. Но Гаспаров пошел дальше. Он подумал — а что, если приведение ставших классическими произведений поэзии к более современной манере сделает их свежее, интереснее для восприятия современного читателя? Так к смене стиха — с метрического на верлибр — добавилось резкое (иногда в пять-шесть раз) сокращение объема. Гаспаров называл эти свои опыты "конспективными переводами". Суть их заключалась в том, что к стихам — самым разным — применялась одна из наиболее распространенных поэтик XX века, поэтика лирического лаконизма (в качестве экстремального примера Гаспаров цитирует знаменитое стихотворение Эзры Паунда из четырех слов: "Spring — Too long — Gongyle"[1]). Результат оказывался резким и неожиданным. Для обнажения приема Гаспаров привел в "Записях и выписках" несколько конспективных "переводов" из русской лирики, от Гнедича до Лермонтова[2]. Вот для примера переложение элегии Пушкина "Любовь одна — веселье жизни хладной" (в оригинале 56 строк):

В розах любви — счастье,
В терниях любви — песня:
Будьте блаженны, будьте бессмертны —

1. "Весна — слишком долго — Гонгила" (*англ.*). Это стихотворение представляет собой как бы микроконспект всей древнегреческой любовной лирики; Гонгила — имя ученицы Сапфо, сохранившееся в папирусном отрывке.
2. Это упражнение вызывало особое негодование лондонского поэта Юрия Колкера, который откликнулся на "Записи и выписки" грубой и невежественной статьей "Скопец в серале" (между прочим, заглавие Гаспарову могло бы понравиться: он говорил, что спортивные оды Пиндара должен был бы переводить или атлет, или калека, и он переводил их именно как калека). К сожалению, Колкер не понял ни что делал Гаспаров, ни зачем он это делал.

Я любуюсь вами, любовники и певцы.
Я любуюсь вами из сумрака,
Из седого шума дубрав и волн,
Из холодного сна души, —
Слишком много боли:
В мертвом сердце мертва и песня,
Слабый дар отлетает, как легкий дым.

А любовь —
Пусть поет ее любящий и любимый.

В 2003 году экспериментальные переводы Гаспарова были изданы в виде книги, в которой он собрал разные образцы необычных для отечественной практики подходов к иноязычному тексту — от честного перевода стихов прозой (как было принято во французской традиции) до двух совершенно разных переводов древнегреческих трагедий — а именно Еврипида (про ставшие классическими переводы Иннокентия Анненского Гаспаров говорил, что филологов-классиков они приводят в ужас, а всех остальных — в восторг). Бóльшую часть книги составили переводы старинных и относительно недавних европейских и американских поэтов свободным стихом.

Каждая грань научной и творческой деятельности была у Гаспарова глубоко отрефлексированной. Поэтому, какова бы ни была тема, статью о нем писать всегда трудно: лучшее, что можно сделать, — это цитировать его статьи, комментарии и очерки целыми абзацами. Это же относится и к переводам: вводя русских читателей в поэтику Горация или Катулла, Гаспаров никогда не забывал, что речь идет именно о переводах, и не давал этого забыть читателю (который зачастую не осознает, что любой перевод, даже перевод простого прозаического текста — это интерпретация, и судить по нему об оригинале можно только с многочисленными оговорками; о глубине этого непонимания можно судить по тому факту, что рецензии на иностранные книги в прессе сплошь и рядом публикуются без указания имен переводчиков). Даже такие беглые замечания помогали глубже понять проблематику перевода. Но Гаспаров был неутомимым исследователем[1], и, помимо огромного корпуса переведенных текстов, он оставил ряд важнейших соображений о переводческом ремесле.

1. В одном из ежегодных обзоров работ по славянскому стиху, которые выходят в новозеландском Университете города Окленда, составители, упоминая его очередную стиховедческую статью, в которой, как всегда, было переработано с подробными подсчетами немыслимое количество информации, назвали его the tireless Gasparov (неустанный Гаспаров).

К размышлениям о переводе Гаспаров подходил с двух сторон: историко-литературной и теоретико-литературной. Его основной переводоведческий труд первого типа — это ставшая уже классической статья "Брюсов и буквализм"[1]. Ее основной тезис был настолько непривычен для традиционных импрессионистических размышлений о переводе в духе Корнея Чуковского и Норы Галь, что в перепечатке 1988 года (в сборнике "Поэтика перевода") она вышла под конвоем не одной, а целых двух критических отповедей (в качестве предисловия и послесловия) — случай даже в советской практике нечастый.

Статья была посвящена центральной и вечной проблеме переводческого ремесла — проблеме соотношения точности и вольности. Анализируя несколько редакций (по большей части неизданных) брюсовского перевода "Энеиды", Гаспаров показал, что стремление к буквализму, к передаче каждого слова, образа, оборота и даже фонетического облика латинского оригинала было для Брюсова сознательной стратегией, к которой он шел долго и пришел не сразу (в частности, его ранняя статья "Фиалки в тигеле" исходит из совершенно иных представлений, и поэтому на протяжении десятилетий она была едва ли не ключевым текстом отечественного переводоведения). Даже отказ переводить латинские "polus" и "axis" ("полюс" и "ось") как "небосвод" — что затрудняет понимание текста — имел мировоззренческий смысл: русский "небосвод" предполагает плоскую землю, на которую надет колпак неба, латинское "axis" — круглую землю, вокруг которой вращаются небесные сферы. Казалось бы, мелочь — но в таких мелочах отражается языковая картина мира — причем мира, очень сильно отличающегося от нашего, — и Брюсов не считал возможным этим пренебрегать.

Если бы Гаспаров ограничился анализом брюсовских переводов, пусть даже непривычно сочувственным, это вряд ли вызвало бы столь бурную реакцию. Но он пошел дальше, заявив, что идеал "золотой середины" между точностью и вольностью, к которому призывала советская школа, принципиально недостижим. По мнению Гаспарова, в этом нет ничего трагического: два разных типа перевода предназначены для разных читателей (как сейчас сказали бы — разных целевых аудиторий). Упрощающий, локализованный перевод призван ввести читателя в мир иной литературы, не пугая его слишком сильно непривычностью этого мира, — Гаспаров называет это переводом "для потребителя". "Остраняющий", буквалистский перевод предназначен для читателя, уже про-

1. Сб. "Мастерство перевода". — М., 1971.

шедшего такую начальную школу и желающего лучше понять особенности чужой культуры, и для писателя (или переводчика), пытающегося расширить возможности родного языка — то есть "для производителя".

Не останавливаясь на этом выводе, достаточно радикальном самом по себе, Гаспаров проанализировал историю русской переводческой традиции начиная с XVIII века и убедительно показал, что колебания литературных вкусов от вольности к точности совпадали с динамикой распространения культуры "вширь" и "вглубь". Иными словами, когда культура и привычка к чтению охватывала новые и все более многочисленные слои населения (как в разночинскую эпоху XIX века или в советские времена), востребованы были вольные упрощенные переводы; когда основная культурная деятельность оставалась в сравнительно узком кругу просвещенной элиты (как в пушкинскую эпоху или в начале XX века), повышался спрос на переводы, где много внимания уделяется не только содержанию текста, но и особенностям его структуры языка, формальным характеристикам[1]. В этой концепции перевод обрел историю, стал процессом диахроническим, а не раз и навсегда застывшим понятием. Разные эпохи, как оказалось, были склонны называть "переводом" разные, подчас диаметрально противоположные вещи.

Статья заканчивалась чеканно сформулированными выводами: "Буквализм — не бранное слово, а научное понятие"; "нет золотой середины и нет канонических переводов 'для всех'". Эти тезисы до такой степени шли вразрез с советской литературоведческой традицией, что до осмысленной дискуссии дело не доходило ("Как не бранное слово? А что же?").

Не менее бурную реакцию вызвала статья "Сонеты Шекспира — переводы Маршака", которую Гаспаров написал в соавторстве со своей родственницей Н. А. Автономовой, в ту пору студенткой филологического факультета МГУ. Авторы ни в малейшей степени не ставили под сомнение вдумчивый и заслуженно популярный труд С. Я. Маршака, они лишь показывали, что это перевод "со стиля на стиль" (как и любой другой!) — с грубого, предметного, порой спутанного, тяже

1. Последние годы, как представляется, подтверждают правоту Гаспарова: русская культура в очередной раз вышла на тот виток спирали, на котором массовая и элитарная культура разошлись очень далеко. В рамках нового движения "вглубь" появляются и новые переводы; как бы мы ни относились к переводу корпуса текстов Дж. Сэлинджера, выполненному М. Немцовым, он рассчитан на читателя, которому интересно, что именно думал и писал Сэлинджер, а не то, что в Сэлинджере казалось приемлемым для советской культуры (даже и с приставкой "контр").

ловесно-барочного стиля Шекспира на легкий, логичный, прозрачный стиль XIX века, которого всегда придерживался в своей переводческой практике Маршак. Но достижения советской переводческой школы было принято хвалить, а не изучать критически, поэтому Гаспаров был отстранен от участия в издании собрания сочинений Маршака, а Автономову не взяли в аспирантуру филфака[1].

Было бы заманчиво счесть, что Гаспаров лукавит, утверждая, что переводы разные нужны и разные важны, а на самом деле хочет только обелить милый его сердцу буквалистский подход. Но просветительская и переводческая практика Гаспарова сопротивляется такому выводу. Конспективные переводы верлибром крайне трудно счесть буквалистскими. Кроме того, Гаспаров активно участвовал в нескольких проектах по изданию классических произведений мировой литературы в кратких и, конечно, очень упрощенных пересказах. Элитизм был ему совершенно чужд, и он справедливо считал, что, если у нерадивого студента нет времени или сил прочитать "Илиаду" или "Божественную комедию", пусть прочитанные им пересказы будут, по крайней мере, составлены лучшими специалистами. В духе этой же "вольной" традиции написана и "Занимательная Греция", и в еще большей степени — изданная посмертно "Занимательная мифология".

К той же вечной проблеме точности и вольности Гаспаров подошел с другого, теоретико-литературного ракурса в статье "Подстрочник и мера точности" ("О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики". — М., 2001, с. 361—372). Придерживаясь убеждения, что наука — это, огрубленно говоря, только то, что можно подсчитать, Гаспаров задался вопросом — а можно ли наполнить привычные до обессмысливания понятия "точность" и "вольность" конкретным содержанием? Оказалось, можно, если ввести в систему "оригинал — перевод" третье звено: подстрочник. В советской практике иноязычную поэзию (особенно поэзию народов СССР) чаще всего переводили именно с подстрочника. В качестве основного материала для исследования была взята антология "Поэзия Армении" (1916) в переводе В. Брюсова и других поэтов. Гаспаров подсчитал процент слов, которые перешли из оригинала в подстрочник ("коэффициент точности") и процент слов, привнесенных переводчиком ("коэффициент вольности"). Эти два показателя должны рассматриваться в тесной связи друг с другом: Гаспаров отметил, что легко представить себе перевод,

1. См.: Н. С. Автономова. Познание и перевод. Опыты философии языка. — М., 2008.

старательно сохраняющий все образы оригинала (подстрочника), но еще старательнее разбавляющий его собственными фантазиями.

Коэффициенты точности и вольности в том виде, как их разработал Гаспаров, обладают гибкими границами: в частности, слово или выражение из подстрочника (например, "железо") может переходить в стихотворный перевод без изменений, может заменяться другой однокоренной частью речи ("железный") или синонимом ("сталь"). Учитывая эти градации, можно создать определенную картину, в которой точность и вольность перестанут быть абстрактными понятиями и наполнятся конкретным, исчислимым содержанием.

Можно ли оценить точность и вольность перевода, который сделан непосредственно с оригинала? Это задача более сложная, потому что исследователь должен самостоятельно воссоздать, хотя бы виртуально, промежуточное звено, и с учетом того, что даже словарных переводов у одного и того же слова может быть множество, количество вариаций резко возрастет. Тем не менее, Гаспаров показал, что некоторые классические русские переводы (например, лермонтовское стихотворение "Горные вершины") могут считаться переводами лишь с большой натяжкой: из 11 знаменательных слов Гёте у Лермонтова переведено лишь четыре, а еще 13 слов добавлены от себя.

Есть люди, которые считают, что "поверять алгеброй гармонию" — пустое и вредное дело. Они обычно не осознают, что такая поверка решительно ничего не говорит о художественных достоинствах текста (Гаспаров отводит подобные подозрения рассказом о конкурсе переводов двух стихотворений литовской поэтессы Саломеи Нерис, где самые точные переводы оказались, ненаучно говоря, самыми плохими). Но перевод — такое занятие, при котором нельзя забывать ни о верности автору, ни об ответственности перед читателем, и инструмент, при помощи которого можно точнее оценить, насколько получившееся произведение передает оригинал, важен не только с теоретической, но и с практической точки зрения.

Несмотря на то что ни перевод, ни тем более переводоведение не были основными занятиями Михаила Леоновича Гаспарова, он неожиданно оказался и самым разносторонним экспериментатором и самым значительным мыслителем на переводческом поле России XX века.

Круглый стол:
Переводу научить нельзя?

30 марта 2010 года на филологическом факультете МГУ состоялся круглый стол на тему "Переводу научить нельзя?", организованный журналом "Иностранная литература" и кафедрой общей теории словесности. В нем приняли участие руководители переводческих семинаров Александр Ливергант (семинар РГГУ), Ольга Дробот (скандинавская переводческая мастерская, совместно с Александрой Поливановой), Ксения Старосельская (семинар молодых переводчиков при Польском культурном центре в Москве), Тамара Казавчинская (редактор журнала "Иностранная литература"), Наталья Мавлевич (семинар перевода с французского языка в Московском литературном институте), Владимир Бабков (семинар по художественному переводу в Литературном институте им. Горького), Елена Рачинская (семинар по переводу норвежской прозы на филологическом факультете МГУ), Александра Борисенко и Виктор Сонькин (семинар перевода англоязычной прозы на филологическом факультете МГУ).

Круглый стол проходил при участии студентов.

Приводим запись состоявшегося обсуждения.

Модераторы: А. Борисенко и В. Сонькин.

Александра Леонидовна Борисенко. Давайте поговорим — можно ли вообще учить переводу, и если да, то чему.

Александр Яковлевич Ливергант. Я бы начал с довольно нескладного каламбура, сказав, что переводу может научить не преподаватель, а только перевод. То есть если переводчик за-

Автор рисунка Татьяна Руссита.

нимается переводом и переводит, то в конце концов — хотя это вовсе необязательно — он может начать переводить, и неплохо; если же он только занимается в семинаре, то едва ли.

Ольга Дмитриевна Дробот. Я думаю, что переводу нужно учить, как и всему остальному, — как некоему набору знаний, необходимых навыков.

Ксения Яковлевна Старосельская. Некие основы дать, безусловно, нужно, но, должна заметить, переводческое ремесло, с одной стороны, требует, извините, задницы, а с другой — особого дара, овладеть же этой профессией на приличном уровне при некотором старании может почти каждый.

Тамара Яковлевна Казавчинская. Если есть дар, то ему нужна огранка. Что касается меня — я не так много преподавала перевод. И мне кажется, что *научить* переводу нельзя, ему можно *учить*. Учить, во-первых, понимать текст, понимать так глубоко и тонко, как это только возможно, а во-вторых, дать некоторый инструментарий, то есть различные пособия, методы — например, параллельное чтение разных переводов одного автора и так далее.

Виктор Валентинович Сонькин. На мой взгляд, перевод — это ремесло, переходящее в искусство, и отношение к обучению этому ремеслу должно быть примерно такое же, как к обучению сходным видам деятельности, например, музыке. В музыке ведь не все исполнители являют образцы высокого искусства — некоторые просто идут учителями в школу. А некоторые научаются играть джазовые композиции, не зная нот. Точно так же и переводчики: некоторые приходят в профессию из точных наук, из медицины, откуда-нибудь еще — без всякого гуманитарного образования. В том числе, конечно, без обучения в переводческих семинарах. Но для музыканта — для певца, для валторниста — очень неплохо, если он попадет в руки к хорошему преподавателю, который научит его азам — а потом вершинам мастерства, с тем, чтобы сократить этот путь, показать самые эффективные способы достижения профессионализма. Переводческая профессия построена примерно так же: человек может стать очень хорошим переводчиком, никогда нигде не учась, а только работая; я совершенно согласен здесь с Александром Яковлевичем — без того, чтобы переводить, не может быть переводчика, но обучение я бы совсем сбрасывать со счетов не стал.

Наталья Самойловна Мавлевич. Я хотела бы добавить, что перевод — профессия цеховая, в средневековом смысле, с мастерами и подмастерьями. Я не хочу сказать, что мы все здесь гениальные мастера, нет, просто более опытные люди, но переводу учатся не по учебнику, а на практике, точно как

подмастерья в цеху. Для переводчика, особенно молодого, среда очень важна. Ведь, кроме студенческих, бывают еще семинары, объединяющие вне стен учебного заведения людей, которые хотят учиться и просто почаще бывать в среде коллег, где ремесло впитывается, вдыхается с воздухом. Я сама несколько лет вела семинар.

Владимир Олегович Бабков. Практически все уже сказано, я только могу добавить, что в этом деле не бывает самородков в отличие от оригинального творчества. То есть человек может родиться писателем и начать сразу писать, и писать неплохо, а чтобы переводить хорошо без чужого вмешательства — мне такие случаи неизвестны. Я преподаватель и, может, немного преувеличиваю, но без того, чтобы что-то у кого-то перенять, совсем в этом деле не обходится — я говорю именно о технических приемах: лучше их перенимать, чем изобретать самому.

Елена Степановна Рачинская. Прозвучало ключевое для самой возможности строить обучение слово — ремесло. Как в каждом ремесле, в переводе есть технические приемы, и важно помочь овладеть ими. Сочетание отличной "техники" и дара необходимо, чтобы стать хорошим переводчиком, но и технику и дар надо развивать, и семинар может дать толчок этому развитию, способствовать ему, стать необходимой питательной средой. Семинар дает возможность поговорить о конкретных вещах в конкретных текстах, ведь замечательно, когда собравшихся интересует какая-то "заковырочка" в тексте и они готовы ее подробно обсуждать, разбираться в смыслах переводимого текста, находить достойные варианты перевода. Формирование среды и составляет одну из главных задач семинара.

А. Л. Б. Мне тоже кажется, что формирование среды — очень важная задача семинара, и, кроме того, есть еще такая социальная функция привыкания к редактуре: соизмерение своего текста и чужого взгляда на этот текст, которое обязательно происходит в семинаре. Семинар — это очень важный, но не единственный способ учиться переводу, ведь очень часто учителем перевода выступает редактор. Хороший редактор тоже может выполнять эту функцию: разбирать текст, показывать приемы. Когда обучение происходит в сообществе с единомышленниками, это просто большое счастье.

В. В. С. Я предлагаю студентам сказать пару слов по поводу того, что мы сейчас услышали.

А. Л. Б. (*к залу*). Что для вас обучение переводу — техника, инструментарий или среда?

Реплика из зала. В первую очередь среда: обучение в семинарах настраивает мышление на определенную волну. Мы

заражаемся друг от друга умением слушать и читать чужой текст, с одной стороны, и смотреть на свой текст как на чужой — с другой. И то и другое для переводчика очень важно.

Н. С. М. Кроме академической, есть еще и другая среда. Я вот с июля месяца хожу как именинница, потому что вся страна полюбила Лилианну Зиновьевну Лунгину, в чьем семинаре я сама выросла! Не помню, чтобы в семинаре было что-то академическое, но есть какие-то этические основы, которыми хороший учитель — и не только перевода — заражает. А в профессии переводчика есть определенные стороны, которые, может быть, не всегда явственны, — я имею в виду не только умение, знание языка и даже талант, но еще и добросовестность, смирение — такие неброские вещи, которые тоже передаются из рук в руки.

А. Я. Л. Дело в том, что семинар — это, действительно, отличная среда, но очень многие молодые переводчики, хорошо занимаясь в семинаре, когда их бросают в воду, начинают тонуть. Они лишаются вот этой питательной среды, всего того, о чем здесь говорилось, и выясняется, что в одиночестве получается гораздо хуже.

А. Л. Б. И тут возникает наш второй вопрос: как долго должно продолжаться обучение в семинаре? Может быть, всю жизнь? Александр Яковлевич, есть предел?

А. Я. Л. Я считаю, что предел не только есть, он должен быть, и довольно скоро. Вечный семинарист — это очень плохой знак: знак того, что он никогда не научится. Должен наступить момент, когда семинарист покинет свою питательную среду, сядет за стол, возьмет карандаш и примется за дело самостоятельно. Семинарский процесс, безусловно, конечен, и кончиться он должен, наверное, каким-то совершенно конкретным заданием, переводом, который ему заказан и в случае успеха выйдет в свет. У меня, впрочем, такого опыта нет, я учу студентов переводить в стол, не то, что выходит в свет. В отличие, наверное, от своих коллег.

В. О. Б. А сколько времени должен длиться такой семинар?

А. Я. Л. Думаю, двух семестров более чем достаточно.

О. Д. Д. Про то, сколько времени должно занимать обучение в семинаре, мне сказать нечего: со студентами я дела никогда не имела. Если вы переформулируете это в "как долго должно продолжаться пребывание в семинаре", то семинар — это, конечно, вещь прекрасная, и он может тянуться годами, но семинар, действительно, никак не связан с конечным результатом. Какая-то сумма необходимых знаний и умений может быть получена очень быстро. В частности, навык совместной работы, что важно, если люди и дальше собираются работать вме-

сте, единым коллективом. Такие проекты, я знаю, есть, у Елены Степановны [Рачинской]. Не знаю, сколько времени нужно обучаться переводу. А вот семинар как место, куда можно прийти, пообщаться с коллегами и что-то обсудить — это всегда полезно, и не только начинающим, но и опытным переводчикам.

К. Я. С. Тут я могу только присоединиться к Оле. У меня особая ситуация, сходная с Вашей: я не учу студентов, и мой семинар не ограничен во времени — он существует уже десятый год...

А. Л. Б. С одним и тем же составом?

К. Я. С. Нет, состав меняется, но основной костяк, я думаю, человек восемь — всего сейчас их четырнадцать, — а может быть, и десять, занимаются с первого дня и до сих пор. Для нас это своего рода клуб, куда ходят люди самые разные: разного возраста, с разным образованием, разным жизненным опытом, с разным знанием языка — и проблемы возникают очень разные, которые я вовсе не стараюсь унифицировать: я только объясняю семинаристам какие-то азы, которые совершенно необходимы. А дальше — мы делаем книги, как правило, не книгу одного автора, а сборники. С самого начала я попросила у Польского культурного центра денег на издание нашего первого сборника, и поляки нам периодически помогают (дают деньги издательству), мы уже выпустили несколько книг при их поддержке. То есть, в отличие от Александра Яковлевича, мы работаем на продажу. Кроме того, почти все мои семинаристы (кто больше, кто меньше) переводят самостоятельно, на занятиях мы обсуждаем работу каждого, сообща преодолеваем трудности, помогаем друг другу, чай пьем. Таково наше десятилетнее времяпровождение.

Т. Я. К. А сколько членов семинара стали самостоятельными переводчиками? Конкурентными?

К. Я. С. Немного. К сожалению.

Т. Я. К. Кто из них может ходить без костыля?

К. Я. С. Несколько человек могут, они уже опубликовали по одной, а кто-то и по нескольку книжек.

Т. Я. К. И ты их редактируешь.

К. Я. С. Конечно, но ведь Виктора Петровича Голышева я тоже редактирую... Редактировать — значит учить. И помогать. На польские переводы, кстати, не проживешь, все мои ученики где-то работают, заняты по большей части чем-то, не имеющим к переводу отношения.

А. Л. Б. Вы так говорите, как будто на переводы с других языков проживешь (*смех в зале*).

Т. Я. К. На переводы — если их делают не на скорость, не для того, чтобы редактор потом переписывал книжку, не се-

рийно — не проживешь, и вот это, наверное, то первое, что следует сказать семинаристу. Кстати сказать, у меня в связи с этим вопрос, но как бы на будущее: сколько людей потом становятся профессиональными переводчиками? Профессиональными не в том смысле, что они на это живут, — это было бы слишком хорошо...

А. Л. Б. Это было бы жестоко! (*Смех в зале.*)

Т. Я. К. ...а в том, что они считают, что это их главное дело в жизни. Все же остальное просто помогает им это дело осуществлять. Ну, и в связи с этим, вторым вопросом — "как долго продолжается обучение" — мне кажется, что тут очень важна мера, потому что вообще перевод — это же очень одинокая профессия, и человек должен научиться жить в монастырской келье, а не в клубном зале.

К. Я. С. Тем более надо иногда выходить на люди...

Н. С. М. Ну, наверное, действительно есть семинар и семинар. Если говорить о семинаре как об академической дисциплине, то, собственно, тут спорить не о чем: начинается он на первом или там на третьем курсе и заканчивается на пятом. Это установленная норма, и, вероятно, к концу обучения изготавливается этот самый chef-d'oeuvre, опять-таки в средневековом понимании слова: то есть делается перевод, который доказывает, чему же люди научились. Но семинары другого типа, вроде того, о котором упоминала Ксения Яковлевна, или семинара Лунгиной, или шведского семинара Юлианы Яхниной, живут много лет и постепенно превращаются в клубы, куда приходят люди разных возрастов. Это, конечно, и обучение — любая профессиональная среда обучает. Сейчас в Москве много клубов, чего раньше не было. "Билингва", скажем: собираются люди и что-то обсуждают. Другое дело, что приходит время, и многое меняется, распадается.

Е. С. Р. Учебной программой студентам-норвегистам определен семестровый курс теории и практики перевода на четвертом курсе, а один семестр — это слишком мало, учитывая, что норвежский язык на филологическом факультете студенты учат с нуля. Я поступаю таким образом. Первые два года мы учим язык. На третьем курсе на языковых часах я много времени посвящаю анализу текста, стилистическим и собственно переводческим упражнениям и т. п. Третий курс становится подготовкой к семинару по переводу. После обязательного семестрового семинара, я объявляю спецсеминар по переводу для всех желающих, который длится весь второй семестр четвертого курса и пятый курс. Таким образом, можно сказать, что "обучение" переводу длится с третьего по пятый курс, и этот срок представляется мне оптимальным.

А. Л. Б. У нас семинар, а не обязательный курс, поэтому мы никому ничего не должны были в смысле программы, и студенты к нам приходят разные: бывает, что второкурсники, а бывает, что на четвертом курсе узнают и приходят. И люди ходят к нам все время обучения в университете, и потом — после университета, а иногда недолго занимаются и уходят — бывает поразному. Но мы уже двенадцать лет ведем семинар по вторникам на шестой паре, и наши старые семинаристы знают, где нас найти, если у них есть такая потребность. В семинаре есть и "старые" участники, и новые, не бывает ситуации, когда приходит совершенно новый состав. Поэтому атмосфера семинара сохраняется из года в год, и есть преемственность. Нам кажется, что это важно. И так получилось, что занятия сами собой разделились на учебный семинар, в котором мы делаем учебные упражнения, и то, что у нас называется издательскими проектами, когда за год, за два образуется группа людей, способных на какую-то серьезную работу. Проектная часть становится в большей степени клубом, работой в кругу единомышленников, но это и учебный процесс: в результате "тесного общения" с текстом мы все многому учимся.

О. Д. Д. Мы пока не коснулись того, чему, в самом деле, нужно научить в переводе? Что является той учебной основой, которую нужно преподать?

А. Л. Б. И отсюда наш следующий вопрос: как построены ваши занятия? Как и чему учат, какие упражнения полезны и так далее?

А. Я. Л. Я стараюсь в течение полутора часов делать со студентами самые разные вещи. Во-первых, мы на постоянной основе читаем и переводим какой-нибудь текст, иногда два текста. Если это два текста, то они предельно разные, скажем, один английский классический, другой — американский современный. Параллельно с этим решаем трудно решаемые проблемы: как переводить диалектизмы? Как быть с говорящими именами? Проблемы и ошибки, связанные с переводом библеизмов — ну и так далее. Читаем мы наши тексты дважды: первый раз — как лингвисты, чтобы понять что к чему, и не обращая внимания на то, что для нас самое главное, а именно русский язык, и второй раз — пытаемся уже шлифовать фразу и объяснять, почему нельзя выразиться так, а нужно — иначе. Это основа наших занятий, но параллельно с этим мы делаем еще несколько вещей. Во-первых, я стараюсь, чтобы мои семинаристы были одновременно и редакторами: они перекрестно редактируют друг друга, и, кроме того, в последние годы я прошу их отредактировать уже изданные переводы, причем тексты переводчиков знаменитых. И очень часто от знаменитых переводчиков летят перья. И бы-

вает, что поделом. Все разговоры о том, что великая школа советского художественного перевода благополучно скончалась и что, дескать, сейчас переводят бог знает как, а тогда переводили безупречно, — это в некотором смысле преувеличение — и в ту сторону, и в эту. И сейчас переводят порой неплохо, и тогда переводили с немалым количеством ошибок. Кроме того, что тоже очень полезно и что студенты очень любят — я делаю их редакторами переводов на язык. То есть они, будучи носителями русского языка, смотрят, как английские и американские переводчики справились в переводе на английский язык с такими непереводимыми авторами, как Лесков, Замятин, Зощенко, Платонов. Мы берем обычно буквально по две-три-четыре фразы. Вот сейчас, например, мои студенты с большим удовольствием "рецензируют" на занятиях только что вышедший американский перевод "Золотого теленка", который очень хвалили в Америке и который на поверку оказался довольно пресным.

О. Д. Д. Самые удачные вещи происходят на нашем семинаре тогда, когда переводчик получает возможность объяснить или защитить свою переводческую стратегию. Когда он может объяснить, почему он делает именно так, а не иначе. Сравнивать разные стратегии и их результаты кажется мне хорошим способом учиться переводу. Наш ведущий говорил — что художественный перевод отлично сочетается с рерайтингом и копирайтингом. Мне же кажется, что художественный перевод сочетается с ними очень плохо, это совсем разные виды деятельности, но одной из задач учебных семинаров как раз могло бы быть ориентирование людей под разные виды деятельности.

К. Я. С. Толчком для того, чтобы понять, как нужно строить занятия, мне послужила беседа с одной женщиной — не очень даже молодой, с филологическим образованием и никогда не переводившей, она принесла свой первый перевод и попросила: "Объясните: что значит переводить?" Буквально так и сказала. Я поняла, что многие из тех, кто ко мне пришел, просто этого не понимают. Начали мы с того, что сообща перевели один рассказ, маленький, но принадлежащий перу хорошего писателя — замечательный, стилистически ясный, но не слишком сложный. Все этот рассказ перевели, а потом мы несколько занятий каждую фразу обсуждали все вместе и выбирали лучшие варианты. С тех пор мы делаем примерно одно и то же: занимаемся тем, что Оля Дробот называет стратегией перевода — каждый может отстаивать свою стратегию, семинаристы задают вопросы или показывают свои слабые места, и мы пытаемся друг другу помогать, все вместе справляемся с трудностями. Иногда я устраиваю встречи с "полезными" людьми. Скажем, год назад у нас на се-

минаре побывала Ольга Северская – она профессионально занимается русским языком, прекрасно им владеет, да еще и польский знает. У нас получился долгий, подробный, живой и чрезвычайно полезный разговор. Вот все, что я делаю.

Т. Я. К. Ну, мне рассказывать особенно не о чем, просто потому что у меня не особенно большой опыт перевода и учила я иностранцев, но мне кажется, что очень важно учить людей на образцах русской прозы – на поэзии я не останавливаюсь. Посмотреть, чем отличается русский текст непереведенный от переведенного. Есть разные вещи: например, число фраз, которые начинаются с "когда", в английском несравненно больше, чем в русском, – я просто на одну деталь обращаю внимание. И когда вы редактируете или переводите, вы должны держать себя за руку. В сущности, вы ведь учите человека замечать подводные рифы. Ну и, конечно, мне всегда важным казалось научить людей разным жанрам, стилям и эпохам.

Н. С. М. Ну, у меня опыт очень разноперый, к тому же в качестве академического преподавателя я, можно сказать, новичок и во многом продолжаю то, что разработал Александр Михайлович Ревич. Наш семинар в Литинституте имеет дело со студентами, которые начинают французский с нуля, и непонятно, как учить переводить того, кто не знает язык. Александр Михайлович начинает с того, что предлагает первокурсникам писать этюды на русском языке. Не совсем такие, какие пишут, скажем, на отделении прозы, а нацеленные на развитие навыков, которые потом обязательно пригодятся. Например, надо, по возможности, точно описать свое ощущение, скажем, тактильное или обонятельное. Или детское впечатление, сон. Таким образом, набираются очень выразительные и вместе с тем очень простые средства.

А. Л. Б. А какие еще темы этюдов бывают?

Н. С. М. Лет десять назад я была на занятии у Александра Михайловича, где студенты переводили большую ремарку к пьесе Метерлинка, описание того, что где стоит на сцене. Это оказалось безумно трудно! Или, например, описание какого-то дома: фронтон, крыша – переводишь, а не видишь! А это очень важно: там потом начинают бегать по крышам. Возвращаясь к этюдам, очень часто их тематика связана с детством, поскольку у ребенка чувства обострены и, так сказать, не засорены. Такие упражнения требуют не поэтического парения, а поиска точнейших слов. Из них-то, кстати, и возникает поэзия. Вообще же, мне очень нравится система одного французского учителя начальных классов, которая называется "принцип зеленого листа". Он берет древесный лист и на его примере рассказывает ученикам и о геометрии, и о биологии,

и о физике, и о художестве. Так вот, мне кажется, что на первых порах не важно, что переводить, был бы добротный, органичный текст. Так или иначе там все равно всплывут основные проблемы. Когда досконально разбираешь текст, непременно наталкиваешься на главное: соотношение свободы и точности в переводе, несоответствие грамматического и логического строя двух языков — я уверена, что сравнительная грамматика должна лежать в основе любого перевода. Обязательно возникнет вопрос, на какой пласт русской литературы лучше ориентироваться. Даже для простеньких детских рассказиков про птичек, которые мы сейчас переводим на первом курсе, надо вспомнить, как писал Бианки. Простые вещи только кажутся простыми, а начнешь разбираться — сразу выяснится, что простого-то ничего и не бывает. Очень важны словарные задания и вообще навык работы со словарями — это, может, мой пунктик, я словари люблю, просто как конфеты, но я знаю, что очень многим переводчикам, даже профессиональным, не хватает этого! То есть не словарей на полке, а мысли, что надо заглянуть в словарь.

В. О. Б. У нас есть то преимущество, что народ более-менее знает английский с самого начала — не идеально, конечно, но что-то уже переводить может. Поэтому мы сразу начинаем с серьезных писателей. Все получают один и тот же текст, неделю его переводят, потом с этими своими переводами приходят, и на семинаре происходит редактирование: каждый читает в произвольном порядке фразу, а остальные пытаются ее отредактировать. Сначала такая задача оказывается совершенно непосильной — люди не знают, что с этой фразой делать? Потом народ постепенно начинает понимать, что́ с этим делать, и тут приобретается сразу несколько навыков: и редактура, и главное переводческое умение — терпеть, когда тебя редактируют. Ты воспринимаешь это нормально: не как ругань, а как руководство к действию. Это все постепенно накапливается. Что же касается материала, то он отбирается довольно хаотически. Я уже говорил, что за несколько лет успеваешь довольно много писателей разных попробовать — это и классика, это и современное, это и non-fiction и так далее, но, естественно, я выбираю то, что и мне самому не противно, но стараюсь, чтобы жанры были представлены поразнообразнее и чтобы авторы были разные: и мрачные, и веселые, и так далее. В основном, нам приходится техническими вещами заниматься, при этом надо вспоминать, что не это главное. Главное — не разгадать загадку, не перевести идиому, не найти ее в словаре — хоть у тебя там двадцать словарей! — главное почувствовать человека, который за этим стоит — его портрет изобразить. Но по-

скольку техника очень большое значение имеет, особенно в первое время, в первые годы, мне кажется, что самое правильное — это проза классическая, английская, ну, может, и американская, но в основном английская, девятнадцатого века, или, может быть, двадцатого — но без модернизма, главное, чтобы фраза была развернутая, чтобы синтаксис был не очень простой, но и не очень сложный: уровень трудности текста не должен превышать некоего предела.

Е. С. Р. Я уже упоминала, что готовлю студентов к семинару по переводу заранее, т.е. пользуюсь служебным положением преподавателя языка. Анализ текста, который является непременным условием адекватного перевода, я начинаю на третьем курсе. Мы разбираем по косточкам художественные произведения разных эпох. Я также люблю стилистические игрушки. Мы берем короткие тексты и перелагаем их в разных стилях на русский язык. Например, несколько коротких текстов на норвежском на одну тему, но написанные разным стилем. Начинаем с самого простого, например, признания в любви в трех разных стилях — возвышенном, нейтральном и сниженно-разговорном. Или, например, такой вид работы: сначала мы делали классический перевод сказки, в котором, кстати, есть свои подводные камни, хорошо известные переводчикам фольклорных текстов. А потом брали сюжет норвежской сказки за основу и создавали тексты разных жанров — от психологической новеллы, газетной передовицы до рапорта участкового инспектора. Помимо того что такие упражнения обостряют "стилистическое зрение", формируют навык писать в разных стилях, это еще и очень забавно.

Занятие строится так: все приходят с написанными дома переводами, и мы абзац за абзацем их обсуждаем, студенты перекрестно редактируют тексты друг друга, мы спорим и стараемся научиться слышать друг друга. Мы очень любим приглашать в гости опытных переводчиков, и это представляется мне очень важным: тогда студенты знакомятся не только с приемами и стратегиями преподавателя и друг друга, но и людей, которые занимаются переводом давно и много. Студенты видят, как по-разному можно подходить к процессу перевода.

А. Л. Б. Я буду говорить о том, как устроено учебное занятие, поскольку проектная работа происходит иначе. На учебном занятии все переводят один и тот же текст, причем начинают его переводить прямо в классе: все сидят и переводят первый абзац, после чего читают его вслух, а затем друг друга редактируют. И в процессе редактуры выясняется, что к тексту можно по-разному подойти, что бывают удачные решения, иду-

щие в двух разных направлениях; мы разбираем текст, а потом дома его надо довести до ума. И уже потом то, что получается. разбираем мы с Виктором Валентиновичем — говорим, что у этого текста были такие-то основные проблемы, с которыми большинство людей не справились, или вот такие-то удачи — их можно зачитать. Это кажется нам полезным, потому что первоначальный вариант и последующая доработка дают какой-то диапазон работы над текстом. Тексты мы стараемся выбирать разные, с ярко выраженной переводческой задачей. В одном, скажем, разговаривают американцы и англичане, и писатель играет на том, что они плохо друг друга понимают. В другом тексте неизвестен пол главного героя — писатель искусно избегает указаний на то, мужчина это или женщина, что грамматически по-английски сделать гораздо легче, чем по-русски. В третьем герои обсуждают тонкости английской грамматики, что тоже очень трудно перевести. Кроме того, мы решаем еще и побочные задачи: знакомим студентов с современными англоязычными писателями, со страной, с языком. Иногда наталкиваешься на поразительные вещи. Как-то я увидела в одном из блогов Живого Журнала обсуждение отрывка из Фаулза: там приводилось три существующих перевода этого отрывка, и все три перевирали содержание текста. Там пожилой художник дает интервью молодому, тот его спрашивает, почему же вы были таким пацифистом в Первой мировой войне, а потом в Испанию пошли воевать — хоть и в санитарные войска, но пошли, — и тот ему в такой отрывистой манере, назывными предложениями, говорит буквально следующее: "Белое перо, мой дорогой мальчик. У меня была прямо коллекция этих чертовых штук"; и "Рассел — вот кто меня обратил". Неясно, что за белое перо, почему у него их была "буквально коллекция", "Рассел обратил" — это в смысле, чтобы идти на войну или чтобы не идти? Из текста это совершенно непонятно. Весь этот текст представляет собой сплошную загадку. С ним мы работали так: мы его дали студентам и попросили сформировать правдоподобную гипотезу: переводить, не имея вообще никакой гипотезы невозможно, хотя так иногда делают: темное место — ну, я и сделаю его темным, тут же так написано! Так вот, сначала мы вводим запрет на темное место: для того, чтобы его перевести, мы должны хотя бы предположить, что это значит. И студенты строят гипотезы: белое перо — это голубь мира, например, и, исходя из этой своей гипотезы, — переводят.

Н. С. М. Вы им запрещаете заглядывать в словари, справочники?

А. Л. Б. Нет, это просто пятнадцатиминутное упражнение в классе, ни у кого энциклопедии под рукой нет. Поле-

вые, так сказать, условия. Между прочим, бывают ситуации в устном переводе, когда ничего не проверишь, бывает синхрон, в котором даже не переспросишь, поэтому упражнение это небесполезное. Но потом, дома конечно, нужно выяснить, что там на самом деле, и одной Википедии тут будет недостаточно. Но все равно в современной ситуации такой поиск гораздо легче дается, чем раньше. И человек видит разницу между тем, что он прочел сначала и тем, что выяснилось при вдумчивом поиске. Именно поэтому мы стараемся уделять большое внимание контексту, поиску, комментарию.

В. В. С. То, что мы ведем этот семинар вдвоем, имеет дополнительный эффект размывания истины в последней инстанции, что мне представляется для переводчика очень важным, ведь истины в последней инстанции в таком деле, как перевод, нет и не может быть. И при том что у нас установки и стратегии — общие, мы часто в каких-то конкретных вопросах расходимся, спорим, что-то по-разному понимаем...

А. Л. Б. У нас была очень жестокая битва, когда какую-то витиеватую фразу Джулиана Барнса половина семинара и Виктор Валентинович прочли по-одному, а другая половина и я прочли по-другому и долго-долго все это выясняли с носителями языка...

В. В. С. ...которые тоже давали разные ответы.

А. Я. Л. Короткое возражение к тому, что сказала сейчас Александра Леонидовна, — мне не кажется очень продуктивным, когда семинаристы читают текст вслух. Мне кажется, что чтение текста вслух помогает воспринять его положительнее, чем он есть на самом деле...

К. Я. С. Да, верно.

А. Я. Л. ...Я считаю, что лучше, когда текст читают глазами.

А. Л. Б. Это, видимо, принципиальное разногласие, поэтому мне хотелось бы, чтобы высказались все. Мы считаем, что важен звук текста и что вслух гораздо слышнее, насколько удалось уловить его ритм, интонацию, какое-то дыхание, и мы поэтому всё читаем вслух. На самом деле, плохой перевод вслух тоже так же обнажен, как и хороший, тут никакая дикламация не поможет.

А. Я. Л. Я еще забыл сказать, что когда мои студенты редактируют текст, то я прошу их каждый раз не говорить, что придется, а критиковать или хвалить текст по плану: они должны сначала назвать фактические ошибки, затем примеры отсебятины, затем примеры буквального перевода и потом уже их отношение к стилю. И последнее, что я хочу сказать в этой связи, я это понял не будучи руководителем семинара, а будучи семи-

наристом. Я ходил в семинар, где трудились знаменитые переводчики, а я тогда только начинал, и они своей резкой критикой отбили у меня охоту — по крайней мере, на определенное время — переводить. Нельзя очень сильно ругать. Вообще, каждый раз показывать тебе твое место неправильно, ведь может возникнуть "самозапрет" на профессию. И даже если мы сталкиваемся с плохим переводом — а мы сталкиваемся по преимуществу с плохим переводом, — то должны держать себя в руках. И поэтому я очень часто прошу студентов — особенно когда они редактируют друг друга, — отмечать удачные места, то, что получилось. Это очень важно для обеих сторон. И для тех, кого редактируют, и для тех, кто редактирует.

А. Л. Б. Я бы, на самом деле, не согласилась, что мы имеем дело по преимуществу с плохими переводами, у студентов бывают удивительно интересные, яркие решения, и, как правило, есть что отметить хорошее.

Т. Я. К. Да, но перевод — это ведь целое, это же главное. Даже если это всего один абзац, вещь должна быть цельной.

А. Я. Л. Совершенно верно: как правило, они переводят каждую фразу по отдельности. Отдельно взятая фраза бывает прекрасная, но она никак не связана с другой и не связана со всем остальным.

Т. Я. К. И мне кажется, что с точки зрения целого очень важно дать человеку понять, что, вообще говоря, он имеет дело с музыкальным произведением, чем-то звучащим.

А. Л. Б. То есть вы за чтение вслух, я так понимаю?

Т. Я. К. Да, я за чтение перевода вслух. Ведь необходимо установить соответствие: там и ритм другой, впрямую ритм крайне редко передается, и первая фраза — первые две фразы — задает, вообще говоря, вот это движение интонации. Которая не может быть монотонной, и ты должен в тексте это найти, в тексте оригинала. Для того чтобы эта перебивка обязательно существовала.

О. Д. Д. Мы сейчас пошептались с Ксенией Яковлевной и пришли к выводу, что при чтении вслух ты своей интонацией, тем, как ты красиво текст подаешь, текст облагораживаешь, и он, конечно, выглядит получше, чем на самом деле. То же самое, как если бы ты карандашом что-то поправил, и текст теперь выглядит коряво, а потом ты его красиво напечатал на компьютере — смотришь на него — какой прекрасный текст! Чистый и хороший. Трудно в него не влюбиться.

К. Я. С. Конечно, потому что читать тоже можно по-разному. У меня, между прочим, так было с детства: читаешь какой-то текст — неважно, на каком языке: на иностранном, на русском — и после этого начинаешь думать в том же ритме,

сохраняешь мелодию прочитанного. То же самое должно происходить и при работе над переводом — так ты в большей степени включаешься в текст, а когда читаешь собственный перевод вслух, то волей-неволей интонируешь, делаешь свои ударения и, возможно, искажаешь истинное звучание. Если же ты безотчетно воспроизводишь внутренне, мысленно ритм, мелодику автора, это помогает настроиться.

А. Л. Б. Наталья Самойловна, вслух или не вслух?

Н. С. М. На наших нынешних занятиях, конечно, вслух. У каждого текста свое дыхание, его легко исказить, и надо разобраться, как он должен звучать. А вообще, это действительно очень сильно зависит от автора...

В. О. Б. Я тут, скорее, с Александром Яковлевичем согласен, лучше глазами, чем вслух, хотя бы потому, что, когда читаешь, не все произносится. Вслух, когда читаешь, непонятно, запятая, или тире, или двоеточие. Не поймешь, какой знак, а это важно. Кижки ведь пишутся не затем, чтобы их вслух читали. Книга, текст, который написан по-английски, рассчитан на то, чтобы его воспринимали глазами. Вы же, когда читаете книжку, не читаете ее вслух себе?

А. Л. Б. Себе — нет, а другим — да.

К. Я. С. Когда читаешь про себя книгу, всегда слышишь, что читаешь...

В. О. Б. Пожалуйста! Пусть себе слышит, на здоровье!

К. Я. С. Мы же говорим "не звучит", когда читаем глазами!

Н. С. М. Читают же вслух — и не обязательно ребенку сказки, я люблю читать, скажем, перевод Диккенса — он очень хорошо ложится...

В. О. Б. То, что я говорю, конечно, только к прозе относится: стихи — там другая история, наверное, стихи надо вслух читать. Стихи — важно, как звучат, они и пишутся отчасти для того, чтоб их прочесть вслух. А кто будет читать вслух роман?

Е. С. Р. Я стараюсь все-таки читать вслух: ритмический рисунок фразы, текста лучше всего воспринимается на слух. Мне кажется, что тут главное, как читать. Важно избегать художественной декламации, которая неизбежно приукрашивает текст.

Н. С. М. Самое страшное, когда ты точно знаешь: вот так переводить нельзя, а семинарист говорит: "А я так слышу!" И не понимает, что демонстрирует полное отсутствие слуха. Когда слуха нет — всё, пиши пропало. Не объяснишь, не убедишь, не научишь.

О. Д. Д. Мы тут опять пошептались и решили, что первый запрет должен быть — запрет на фразу "А здесь так написано". (*Смех в зале.*)

А. Л. Б. А второй — на "Я так чувствую".

В. В. С. А мне кажется, что фраза "Здесь так написано" должна быть, наоборот, первой в этой ситуации, потому что если мы будем переводить не то, что написано, то что же получится? А вот "я так чувствую" — да, я согласен. Можно пару реплик по поводу прозвучавшего? Насчет смазывания недостатков при чтении вслух — мне кажется, что это дело привычки. У нас на протяжении тех лет, что мы ведем семинар, это стандартная процедура. Читается вслух все — это не декламация, естественно, поскольку у нас не актерский класс, а переводческий, а такое, совершенно функциональное чтение. А по поводу звучания прозаических произведений — Володя, у меня вопрос: вы давно заходили в большой книжный магазин? Там же огромные сейчас отделы аудиокниг, где начитывается все — от "Войны и мира" до уголовного кодекса!

В. О. Б. Это для тех, кто читать не умеет.

А. Л. Б. Он не обязательно читать не умеет, он, может быть, просто шесть часов в день проводит в машине и...

Т. Я. К. Это другой вид искусства!

В. В. С. Это другой вид искусства, но это вид искусства, который очень трудно отделить от литературы. В конце концов, европейская литература изначально была литературой звучащей, а не письменной.

А. Л. Б. Ну вот, нам удалось спровоцировать настоящий спор среди руководителей семинаров, и мне кажется это замечательным, а теперь пойдем дальше, к следующему спору: можно ли доверять студенту перевод для публикации?

Из зала. Можно реплику по этому поводу?

А. Л. Б. Да-да, конечно!

Из зала (Дарья Солдатова). Я была студенткой и занималась в "норвежском" переводческом семинаре у Елены Степановны Рачинской, и по поводу звучащего текста мне бы хотелось сказать, что это, безусловно, дает очень большой плюс. Как у нас было: свой текст перед глазами, оригинал перед глазами, и ты еще слышал то, что перевел другой человек — причем, мы читаем не сразу страницами свой перевод, а, допустим, по абзацу, и из-за того, что человек читает только абзац, сосредоточиваешься на том, какие средства он выбирает и что он хочет этим сказать. По поводу того, что перевод не бывает "правильным" или "не правильным" — нам многое разъяснили наши гости, в частности, и Ольга Дробот; она нам никогда не говорила, что я перевожу "правильно", а вы на третьем году изучения норвежского переводите "неправильно", и спасибо большое ей за то, что она нас убедила: мы тоже можем переводить и нас воспринимают такими же переводчиками. Кро-

ме того, колоссальный опыт мы приобрели, изучив в одной книге четыре перевода "Пер Гюнта": взяли классический текст, известный, любимый во всем мире, взяли четыре перевода, кучу разной критики и уже смотрели на текст с точки зрения выбранной стратегии перевода. И спасибо большое Елене Степановне, которая взяла на себя такую трудоемкую работу и пригласила известных переводчиков, и мы все вместе обсуждали, почему выбран тот вариант, а не этот. И еще нашему выпуску очень повезло, что норвежскому языку нас учил великий переводчик Исаак Рогде. Он переводил со многих языков, в частности, с русского на норвежский, приносил на наши занятия по норвежскому языку свои переводы с русского на норвежский и объяснял, где может, а где не может передать языковую игру. Кроме того, он давал нам норвежский текст норвежского писателя, а оказывалось, что это русский текст русского писателя, которого мы все знаем; таким образом у нас был перевод перевода.

А. Л. Б. Да, это хорошее упражнение.

В. В. С. И все-таки: можно ли доверять студентам и участникам семинара делать переводы для публикации?

А. Я. Л. Ну я уже высказал свою точку зрения — я не вижу в этом смысла. Если работаешь со студентами, которые зачастую и язык-то не слишком хорошо знают, то до публикации дистанция огромного размера. Поэтому гораздо, по-моему, полезнее — научить каким-то первичным навыкам, и на этом расстаться. Но бывает так, что студенты, которые этими навыками уже овладели, продолжают ходить ко мне в последующие семинары, и вот они-то уже нередко начинают переводить самостоятельно. Не в рамках этого семинара, а сами по себе.

О. Д. Д. Тут две вещи. Во-первых, я помню, когда Елена Степановна попросила меня посмотреть работы студентов, я была совершенно поражена: еще бы, все переводят один и тот же текст и все совершенно по-разному. Когда видишь это впервые, испытываешь шок. Исходя из этого, я бы сказала, что семинар — это как школа по обучению вождения автомобиля: то есть пока человек представляет опасность для себя и для окружающих, его не надо выпускать на улицы города. Точно так же и с переводом: человек, конечно, учится для того, чтобы выехать с площадки в город. Окреп — пускай выезжает. Со специальным значком, не спеша — все так делают. Других способов нет: он выезжает, вначале ему помогают, но дальше уже пускай справляется сам.

К. Я. С. Я уже говорила — не знаю, правильно ли это или не правильно тактически, но мне казалось, что разным людям, с разным уровнем знания языка и разными амбициями,

будет интересно сделать что-то, что они потом увидят в виде книжки. Я их сразу бросила в глубокую воду: предложила перевести рассказ очень тонкого стилиста, мы очень неторопливо и долго над ним работали, а я — разумеется, при обсуждениях объясняя какие-то элементарные вещи, — читала все переводы (на разных стадиях готовности, по два-три раза) и указывала на ошибки. Я старалась не предлагать своих вариантов, просто на обороте страницы — или в компьютере, как уж получится, — указывала на ошибки, писала свои соображения. Потом мы обсуждали новые варианты. И это была как бы работа над ошибками, но, с другой стороны, впереди маячил реальный результат — будущая книга. Мне казалось, что так всем интереснее работать. А дальше уж так и повелось: мы выбирали для перевода какую-то книгу, сами выбирали, хотя, должна сказать, пару раз оскоромились: выполняли заказ. Не всегда предлагалось то, что нам бы хотелось переводить, но мы не отказывались.

Т. Я. К. У меня соображения человека со стороны, мне кажется, что это и полезно, и опасно. Полезно — просто потому, что люди научаются взаимному редактированию, влезают в некую эпоху, в некий жанр и это делают. Но очень важно, чтобы потом этот жанр менялся. Потому что нельзя научить делать только стулья, нужно научиться делать все виды мебели. И у меня нет уверенности, что если люди переводят, скажем, рассказы определенного жанра, то они потом справятся с чем-то совсем другим уже в одиночку. Это одно соображение. Во-вторых, очень важно сохранять в них самокритическое чутье. От этой круговой замкнутости возникает ощущение, что все образуют нечто единое, и вместе с этим справляются. И возникает чувство, что ты — готовый переводчик. Ложное чувство. Если выпустить человека на тонкий лед, если у него есть ощущение, что реку крепко схватило льдом, то он провалится, и некому его будет уже остановить.

В. В. С. Совершенно согласен с Ольгой Дробот: после того как человек поездит, — сначала по площадке, потом со значком, он может со временем выезжать на улицы города.

Т. Я. К. Но не в автобусе.

В. В. С. Не в автобусе, да. Тамара Яковлевна говорит, что надо учить человека не только стулья делать. Почему? Пусть делает, если у него хорошо получается именно это. Во-первых, есть хорошие мастера, которые умеют делать только стулья; иногда человек хорошо делает стулья, а потом думает — а вот я могу и столы, а стол не получается.

Т. Я. К. Его учат всему, а потом выясняется, что делать он может только стулья.

В. В. С. Да. А кроме того, есть жанры и эпохи столь разнообразные, на которых можно довольно много чему научиться. Я хотел бы, чтобы Саша рассказала про нашу проектную работу.

А. Л. Б. Рассказать про издательские проекты? Мне кажется, что обязательно надо что-то делать вместе со студентами, потому что на учебных занятиях не получается по-настоящему доработать текст. Справедливости ради скажу, что инструктор, который меня учил ездить на машине, считал, что учить надо в реальных условиях, на дороге. И, в общем, у него хорошо получалось. В реальной жизни есть сроки, издательства, работа с редактором, с художником, корректура и так далее. Я считаю, очень полезно пройти этот путь с опорой на семинар. И, по моему опыту, никакого снобизма это не порождает, наоборот, во время редактуры ни одна фраза не обходится без всеобщей правки. То есть студенту никогда не удается прочитать даже одно предложение без замечаний. Мне кажется, что к излишней самонадеянности это не приводит. Но и отчаяния не возникает тоже. И поэтому я за то, чтобы делать на семинарах книгу. Мы делали, например, антологию викторианской детективной новеллы "Не только Холмс", которая заняла у нас три с половиной года, и это не столько книга про детектив, сколько книга про эпоху: там очень важен и комментарий, и картинки, и статьи об авторах, которые пишут сами переводчики, осваивая при этом еще один жанр – эссе, и над этим мы тоже очень много работаем: переводчики ведь очень часто пишут предисловия про своего автора – кому как не им писать! – и этому всему тоже важно учить. Мне кажется, что наиболее удачным оказалось именно составление антологии, ведь в этом случае семинарист проходит полный филологический цикл.

Н. С. М. У меня опять-таки разный опыт. Когда мы учились у Лунгиной, это было другое время и трудности были другие. Сейчас переводчиков, особенно с более или менее редких языков, так мало, что человек приносит бог весть что – и его сразу печатают. А тогда, в конце семидесятых, нужно было дожить чуть не до седых волос и поработать негром – напилить этих дров я не знаю сколько. Иначе у тебя никаких шансов, если только нет блата. Чтобы перевод взяли в издательство, надо было быть членом Союза писателей, а тут замкнутый круг: чтобы стать членом Союза, надо иметь сорок листов публикаций. Поэтому мы очень долго ходили в мальчиках-девочках, да, впрочем, и были очень еще зеленые, когда пришли в семинар Лунгиной. А она считала, что надо учиться на трудном, надо бросить в воду, и мы все получили

по рассказу Бориса Виана — головоломно сложно! — язык, правда, мы знали, все уже закончили вуз. Установка была такая: Лилианна Зиновьевна сказала в издательстве "Художественная литература", что голову ставит за нас! А поскольку все знали, какой она переводчик, то согласились: редактору нечего будет делать. И, конечно, переводы были очень неровные, и переводчиков-то вышло из семинара не так много. Хотя трое-четверо из двенадцати — это очень хороший КПД. Но рассказы переводили все. И, соответственно, где-то приходилось больше работать семинарскому редактору, а где-то самой Лилианне Зиновьевне. И она встречалась с каждым и раз, и два, и три, и пять, так что в конце концов рассказы выравнивались. Потом мы все вместе делали какой-то проект для "Детгиза", потом разбились на несколько семинаров. Что же касается нашего с Ниной Хотинской, тоже ученицей Лунгиной, семинара при "Иностранке", то мы старались менять жанры. Начали с детских сказок, потом взяли хорошие детективы, потом перешли к рассказам Филиппа Делерма. Состав семинара за эти годы не раз обновлялся. Последняя работа была очень любопытная — она еще не опубликована, но, я надеюсь, будет: это очень маленькая, всего полтора листа, книжечка Патрика Модиано "Катрин Карамболь". Это общий перевод, переводчика будут звать Роман Семинарский (*смех в зале*), работали мы действительно вместе. Сначала переводили прямо на занятии, не с листа, конечно, предварительно каждый обмозговывал текст, но почти хором. Окончательные фразы рождались прямо здесь, и благодаря этому были заданы стиль и ритм. Мы какое-то время попереводили таким способом, потом выяснилось, что так мы года три будем переводить эти полтора листа, поэтому на лето мы разделили оставшийся текст, а в сентябре собрались и быстренько закончили. В результате, по-моему, получилось неплохо. Там невозможно выделить, где чья работа. Поэтому на вопрос, нужно ли доверять студентам-участникам семинара, я бы сказала: не знаю, нужно ли, но можно! Зависит от студентов и от задачи.

В. О. Б. Вообще невозможно нормально переводить больше, чем втроем. И втроем-то плохо (*смех в зале*). Поэтому роман — нельзя. Что касается сборников рассказов, Наталья Самойловна напомнила, что когда-то был в этом практический смысл — помочь человеку в первый раз опубликоваться. Практически благородный. Да, рассказы может переводить семинар. Надо только иметь в виду, что у всех в семинаре разный уровень, и тогда идешь на то, чтобы самые плохие переводы вытягивать — но это тогда уже не авторский перевод, а

что-то двадцать раз пережеванное. В любом случае, хорошо это не получится, потому что в любом семинаре есть очень разные люди, и одного уровня добиться трудно, да и все равно получается какой-то странный вид производства. Конечно в современных условиях, если студент добился того, чтобы самостоятельно сделать профессиональную работу, надо помогать ему всячески, но весь семинар-то тут абсолютно ни при чем.

Е. С. Р. Я уверена, что проектные работы со студентами делать можно и нужно. А достойна ли такая проектная работа публикации — выяснится в процессе. Мне кажется, что запланировать это заранее трудно. Все происходит постепенно: вызревает и отшлифовывается идея проекта, становится ясно, что есть люди, способные реализовать проект. Участники семинара узнают слабые и сильные стороны друг друга, что дает возможность распределить обязанности. Во всяком случае, именно так и было с аудиокнигой "В стране гномов и троллей. Избранные норвежские народные сказки" (М.: Два жирафа, 2002), переводом книги Томаса Хюлланда Эриксена "Тирания момента. Время в эпоху информации" (М.: Весь Мир, 2003), публикацией и комментированием четырех Перов Гюнтов (Генрик Ибсен. Пер Гюнт. Четыре перевода. Комментарии. — М.: ОГИ, 2006) и с энциклопедией по норвежскому фольклору (В стране троллей. Кто есть кто в норвежском фольклоре. — М: ОГИ, 2008, 2-е изд. — 2009), в состав которой вошло много фольклорных текстов в переводе. В каждом творческом коллективе, в процессе работы над проектом возникают конфликтные ситуации. И разрешать их тоже надо учиться. И главное. Если готовится публикация, значит все всерьез, не понарошку: редактура, корректура, сотрудничество с художником. Это порождает совсем другой уровень ответственности. Для студента участие в проекте — прекрасная профессиональная школа. В проектном семинаре мы сейчас работаем над переводом первого тома двухтомной биографии Г. Ибсена. Задача сложная, поскольку коллективу переводчиков необходимо воссоздать единое стилистическое пространство текста.

Михаил Яснов

"Хранитель чужого наследства..."

Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода

1

ЛЕНИНГРАДСКАЯ школа художественного перевода – миф или реальность?

Ответить не так-то просто. Школа безусловно существовала как феномен петербургской-ленинградской культуры. И в то же время целиком принадлежит советской мифологии.

Рожденная первыми значительными опытами теории и практики отечественного перевода XX столетия, она почти сразу же оказалась разведенной с параллельно складывавшейся московской школой – однако не столько в подходах, в уровне осмысления общих положений или внутренних проблем, сколько в области книгоиздания, идеологии и социального бытования переводчиков.

Представления о московской и ленинградской школах перевода диктовались не творческими, а сопутствующими творчеству причинами, вызванными прежде всего жесткой централизацией и контролем над культурой. В Москве изначально было больше возможностей, было легче напечататься, поэтому со временем стал выше процент литературного брака. Так сложилась легенда о московской вседозволенности, легковесности, "разгульности", которая "подобает москвичам", говоря словами Александра Кушнера. В Ленинграде было куда сложнее добраться до того поэта, которого хотелось перевести. Поэтому на долю ленинградских переводчиков выпадала подчас более сложная, более изощренная работа, от которой по тем или иным причинам отказывались москвичи. Так возникла не менее популярная легенда о ленинградской точности, скрупулезности и "сухости стиха", упомянутой в том же стихотворении[1].

© Михаил Яснов, 2010

1. Из стихотворения А. Кушнера "Еще чего, гитара!.." (1973). // А. Кушнер. Канва. – Л., 1981.

Сегодня более чем очевидно, что проблемы были привнесены извне. Чем переводческая школа москвича Мориса Вакс махера отличалась от школы москвича Аркадия Штейнберга, а школа Аркадия Штейнберга от школ ленинградок Эльги Линецкой и Татьяны Гнедич? Только тем, что у классных досок стояли, а за партами этих школ сидели разные люди со своими индивидуальными творческими установками. Но одновременно все были приверженцами одной школы, одной традиции – русского художественного перевода.

2

Феномен ленинградской переводческой школы порожден диффузией старой петербургской и советской ленинградской культур. Просуществовав около 75 лет, она в новых российских условиях практически слилась с общим потоком современного перевода, характеристика и изучение которого еще впереди.

Конец школы сопровождался в 90-е годы уходом из жизни ярких ее представителей – И. М. Чежеговой (1929–1990), А. Л. Андрес (1907–1991), А. В. Федорова (1906–1992), В. Г. Адмони (1909–1994), А. А. Щербакова (1932–1994), Ю. Б. Корнеева (1921–1995), Н. Я. Рыковой (1901–1996), М. А. Донского (1913–1996), Т. Ю. Хмельницкой (1906–1997), Э. Л. Линецкой (1909–1997), С. Н. Иванова (1922–1999), И. Я. Шафаренко (1918–1999), Е. Г. Эткинда (1918–1999). В эмиграции умирают Г. Г. Шмаков (1940–1988), И. А. Бродский (1940 – 1996), позднее – Г. Е. Бен (1934–2008). В первое десятилетие нового века со смертью В. А. Каменской (1925–2001), Э. Л. Шрайбер (1918–2004), Ю. Д. Левина (1920–2006), В. В. Фадеева (1947–2006), М. А. Шерешевской (1922–2007), Л. М. Цывьяна (1938–2007), М. И. Беккер (1920–2010), А. М. Косс (1934–2010) ленинградская школа начинает приобретать мемориальные черты, оставаясь (учитывая частотность переизданий) живым литературным явлением, но одновременно и вводя в историко-культурный обиход широкий материал для историков и исследователей культуры.

Ленинградская школа художественного перевода, не являясь петербургским мифом, способствовала его созданию; не бытуя как петербургский текст, существовала в его рамках; не представляя петербургский стиль в современном культурологическом понимании этого термина, служила и до

сих пор служит камертоном литературно-филологической культуры города.

Писатель Михаил Берг справедливо отметил, что после переноса столицы в Москву за Ленинградом зарезервировались "функции сохранения, консервации и развития традиций дореволюционного времени"[1]. Он же, размышляя о петербургском стиле, предположил, что "Ленинград просмотрел, проморгал советскую эпоху, пытаясь либо ее не замечать и дистанцироваться от нее, либо описывать ее на чужом языке"[2]. При всей спорности этого последнего высказывания, как метафора, относящаяся к ленинградской переводческой школе, оно вполне показательно.

3

В капитальном труде Соломона Волкова "История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней"[3], реально претендующем на полный охват всех тех явлений, что сыграли свою роль в разнообразной жизни города за три столетия его существования, нет даже упоминания о петербургской-ленинградской школе художественного перевода.

Походя брошенная фраза об "утопической идее" Максима Горького, одного из создателей "Всемирной литературы" (1918–1924), издательства, где был составлен "огромный список произведений писателей всех времен и народов, который надо было заново перевести и издать для пролетарской аудитории"[4], – чуть ли не единственная, отмеченная Волковым деталь того духовного, но весьма весомого мира, каким был и остается в культуре нашего города мир художественного перевода. Столь же странно и субъективно, в отрыве от какого бы то ни было контекста, выглядит беглое упоминание среди "культурных лидеров" "влиятельных переводчиц" Татьяны Гнедич и Эльги Линецкой[5].

Кстати, в семье сотрудника "Всемирной литературы" вырос Ю. Д. Левин – один из ведущих переводоведов и пере-

1. М. Берг. Несколько тезисов о своеобразии петербургского стиля // Феномен Петербурга. Труды Международной конференции, состоявшейся 3–5 ноября 1999 года во Всероссийском музее А. С. Пушкина. – СПб., 2000. – С. 116.
2. Там же. С. 120.
3. С. Волков. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – М., 2001.
4. Там же. С. 224.
5. Там же. С. 508.

водчиков, несколько лет возглавлявший секцию художественного перевода при Союзе писателей Санкт-Петербурга. В своей монографии "Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода" (1985) он, по словам переводчика и историка литературы Всеволода Багно, убедительно доказал, что "без учета творческих достижений переводчиков, их вклада в национальную культуру, любые историко-литературные построения оказываются не только односторонними, но и неверными"[1]. Багно безусловно прав, когда пишет о существовании петербургской-ленинградской школы, — не только художественного перевода, но и его теории и истории, — наиболее яркими представителями которой были А. В. Федоров, Е. Г. Эткинд, В. Е. Шор и Ю. Д. Левин.

Работы А. Федорова давно стали классикой современного переводоведения[2]; в частности, и на их основе Е. Эткиндом и Ю. Левиным была разработана историко-литературная концепция русского художественного перевода, заслуга которой, как отмечал В. Шор, — "установление органической связи между оригинальной и переводной литературой, раскрытие эволюции переводческих принципов, выявление качественно своеобразных черт различных этапов переводческого искусства"[3].

4

Отечественная переводческая школа существует не одно столетие. И как бы за это время ни менялись ее установки и формы, основные постулаты были выдвинуты уже в самом начале, прежде всего в новаторскую петровскую эпоху.

В 1719 году плодовитый переводчик той поры Андрей Хрущев в предисловии к переведенному им "Духовному утешению" Фомы Кемпийского изложил суть всех будущих концепций теории перевода. По мнению современного исследователя, это предисловие — "настоящий меморандум работы переводчика, в котором рождение нового профессионального менталитета поставлено в прямую зависимость от идеи об-

1. В. Багно. Предисловие // Res traductorica. Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. — СПб., 2000. — С. 7.
2. Первая работа А. В. Федорова, посвященная теории перевода, — статья "Проблемы стихотворного перевода" была опубликована в 1927 г.
3. В. Шор. Как писать историю перевода? // Мастерство перевода: 1972. — М., 1973. — С. 282.

щественной пользы. Три сформулированных там основополагающих принципа: гражданской ответственности, национальной гордости и пионерного лингвистического сознания — становятся далее постоянными темами, которые затрагивают петровские переводчики в своих письменных рассуждениях, касающихся проблем их ремесла"[1].

До начала XIX века роль переводной поэзии (да и всей переводной литературы в России) была в основном ознакомительной. При этом никаких выработанных механизмов бытования художественного перевода еще не появилось. "Переводная поэзия, равно как и беллетристика, была предоставлена самой себе и могла стать лишь частным занятием", хотя сама проблема стихотворного перевода "уже была решена в XVII в."[2]. Русские поэты XVII–XVIII веков, бравшие на себя труд перевода иноязычных авторов, были куда более самостоятельными, более свободными по отношению к оригиналу, нежели того стала требовать переводческая теория и практика последующего времени. "Адекватное воссоздание размера, характера, рифмовки и строфики оригинала в русских стихотворных переводах XVIII в. не требовалось"[3].

5

Переводчики XIX века методом проб и ошибок нащупывали дорогу к тем принципам художественного перевода, которые были сформулированы только в XX веке. К. Чуковский отмечал, что, "кроме отдельных — порою проникновенных — высказываний, писатели предыдущей эпохи не оставили нам никакой общей методики художественного перевода"[4]. Основную проблему он видел в том, что, "начиная с двадцатых годов минувшего века делом перевода завладели журналы, причем редакторы считали себя вправе кромсать переводы как вздумается". Журналы сформировали "плеяду равнодушных ремесленников, которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы успеть к сроку!) <...> Они-то и выработали тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности семидесятых,

1. Irina Gouzévitch. Le transfert du savoir technique et scientifique et la construction de l'Etat russe: Fin du XVe — début du XIXe siècles: Thèse de docteur de l'Université Paris 8 / Dir. A Guillerme. T. 1. P. 298–299.
2. История русской переводной художественной литературы / Древняя Русь. XVIII век // Том II. Драматургия. Поэзия. — СПб., 1996. — С. 98.
3. Там же. С. 143.
4. К. Чуковский. Высокое искусство. — М., 1988. — С. 7.

восьмидесятых, девяностых годов"[1]. Низкий уровень переводной литературы той эпохи был вызван рядом причин, и среди них не последнюю роль играло политическое состояние общества, в котором "оценка современной зарубежной литературы в целом нередко проводилась с "охранительных" позиций, обусловленных стремлением оградить отечественную литературу и культуру от "вредного" западного влияния"[2]; перевод вытеснялся на периферию литературного процесса, а переводчик воспринимался как литературный маргинал, ремесленник.

Чуковский подмечает одну, казалось бы второстепенную, но, при ближайшем рассмотрении, важную деталь: "Огромное большинство этих торопливых ремесленников состояло из нуждающихся женщин, эксплуатируемых издателями самым бессовестным образом. Среди них было немало талантливых, но словесная культура к тому времени пала так низко, требования, предъявляемые читающей публикой к искусству перевода, были так ничтожны и смутны, что вся их работа пропала, из всех переводов не осталось ни одного, который можно было бы сохранить для потомства..."[3]. В этом смысле характерна деятельность уникальной женской переводческой и издательской артели, существовавшей в Петербурге в 1863–1865 годах[4].

В начале XX века общая тенденция сохранилась, однако взлет культуры в эпоху Серебряного века привел к существенным сдвигам и в переводческом деле. Об этом справедливо пишет уже упоминавшийся Соломон Волков: "По мере того как в России расширялся литературный и газетно-журнальный рынок, роль участвовавших в нем женщин-профессионалок резко возрастала. В редакциях остро нужны были переводчицы, корректоры, переписчицы, секретарши; русские образованные женщины с охотой занимали эти позиции, вызывая ужас властей"[5]. Обратим внимание на то, что переводчицы стоят в этом ряду на первом месте, хотя автор вряд ли имел в виду представительниц художественного перевода.

1. К. Чуковский. Высокое искусство. – С. 251.
2. М. Коренева. История русской переводной литературы сквозь призму развития русского литературного языка // Res traductorica. Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. – СПб., 2000. – С. 28.
3. Там же. С. 251–252.
4. См.: И. Баренбаум. Женская издательская артель // И. Е. Баренбаум, Н. А. Костылева. Книжный Петербург-Ленинград. – Л., 1986.
5. С. Волков. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – С. 167.

Тем не менее все эти замечания свидетельствуют о том, что женщины занимали и занимают прочные позиции в практике русского перевода, из чего С. Волков делает лестный, но безосновательный и даже двусмысленный вывод о "влиятельности" Т. Гнедич и Э. Линецкой в ленинградской культуре второй половины двадцатого столетия.

6

Ленинградской школе поэтического перевода с первых же лет ее существования были присущи одновременно целостность и дискретность при взгляде на творчество переводимых поэтов: от роли переводимого текста в творчестве автора до роли автора в конкретной исторической и литературной эпохе и шире – в национальной литературе.

Таким универсальным взглядом обладал Иннокентий Анненский. Его практика поэта-переводчика была воспринята многими будущими представителями ленинградской школы как образец для подражания. "В каждом стихотворении иностранного поэта Анненский прежде всего старается обрести это столь ценимое им 'целокупное восприятие'; на той же 'целокупности' основано прочтение самим Анненским всякого стихотворения, которое привлекало его как переводчика"[1].

Кроме того, Анненский провозглашал нерасторжимость переводного и собственного лирического творчества; взгляд на перевод как на органичную часть и форму оригинальной поэзии был присущ целому ряду поэтов XX века, в том числе петербургского-ленинградских, от Н. Гумилева до А. Гитовича, и вплоть до сегодняшних поэтов-переводчиков.

7

По инициативе М. Горького и при содействии А. Луначарского в 1918 году в Петрограде было создано издательство "Всемирная литература". Просуществовав шесть лет, оно продемонстрировало не только обобщающе-теоретические, но прежде всего новые практические подходы к переводческому делу. В планах издательства значилось несколько тысяч наименований, вся классика XVIII–XX веков не только Европы и Америки, но и литератур Востока. И хотя эти планы были

1. Е. Эткинд. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. – СПб., 1997 (Новая библиотека поэта). – С. 9.

выполнены лишь частично[1], именно в работе издательства определились и методы работы, и круг переводчиков будущей ленинградской школы художественного перевода, которая стала оформляться во второй половине петроградского (1914–1924) периода петербургской городской культуры.

К работе были привлечены поэты (А. Блок, Н. Гумилев), переводчик (М. Лозинский), критик (К. Чуковский), филологи (И. Крачковский, А. Смирнов, В. Алексеев). Им и было суждено обосновать и доказать необходимость новых переводческих текстов для новых читателей. Во "Всемирной литературе" впервые в таком масштабе и с таким размахом был поставлен эксперимент, подтвердивший, что каждая историческая эпоха рождает свой художественный перевод; что потребность в переводе и его бытование находятся в прямой зависимости от состояния живого языка и необходимости сохранения литературного языка предшествующего периода; что история перевода есть неотъемлемая часть истории литературы.

8

Наполеоновские планы "Всемирной литературы" потребовали значительного пополнения переводческих рядов; практика нуждалась в теоретическом обосновании. Известны споры о принципах художественного перевода, разгоравшиеся между Блоком и Гумилевым (что в то же время не помешало Блоку заказать Гумилеву для "Всемирной литературы" перевод гейневской поэмы "Атта Троль", а Гумилев в свою очередь заказал Блоку перевод предисловия к "Цветам зла" Бодлера). Споры "завершились явной победой гумилевской точки зрения, принятой и развитой впоследствии мэтрами петербургской переводческой школы М. Л. Лозинским, Т. Г. Гнедич и Е. Г. Эткиндом. Эта победа была подкреплена несколькими десятками тысяч стихотворных строф, блестяще переведенных и отредактированных пером великого мастера. Знакомство с литературным наследием Гумилева тех лет настолько поражает воображение исследователя, что ему трудно сразу поверить в то, что все это написано одним чело-

1. "За время своего существования... 'Всемирная литература' выпустила 213 названий книг (не считая двух переизданий) и 11 номеров журнала 'Восток' и 'Современный Запад'. По сравнению с замыслами издательства это было ничтожно мало; но если учесть условия, в которых работало издательство, то это очень много". (И. Шомракова. Книгоиздательство "Всемирная литература" (1918–1924) // Книга. Исследования и материалы. Сб. XIV. – М., 1967. – С. 184.)

веком, к тому же сидящим на полуголодном пайке и обремененном многотрудными педагогическими и общественными (Петроградское отделение Союза поэтов, Дом искусств, Дом литераторов и др.) обязанностями"[1].

Не менее острые дискуссии возникали между Гумилевым и Чуковским. "На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым, – отмечает Чуковский в дневнике 12 ноября 1918 года. – Этот даровитый ремесленник – вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила – один переводчик *сочиняет*, и выходит отлично, а другой и ритм дает и все, – а нет, не шевелит. Какие же правила? А он – рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятный, и я его люблю"[2]. Очевидно, доводы Гумилева все-таки подействовали на Корнея Ивановича: уже через двенадцать дней он записывает свое впечатление от переводческой "Декларации" Гумилева, который в присутствии Горького огласил "программу максимум и минимум – великолепную, но неисполнимую"[3]. А уже 12 января 1919 года сам Чуковский прочитал в Обществе переводчиков доклад "Принципы художественного перевода".

9

Именно Н. Гумилева и К. Чуковского можно считать основоположниками современной теории перевода. Оба они входили в Коллегию экспертов издательства "Всемирная литература", которое в 1919 году выпустило брошюру "Принципы художественного перевода". Брошюра, по утверждению К. Чуковского, предназначалась специально для переводчиков, привлеченных издательством к работе, и по этому случаю даже не поступила в продажу[4].

Тем не менее в двух ее статьях – "Переводы прозаические" (К. Чуковский) и "Переводы стихотворные" (Н. Гумилев) – были впервые изложены принципы художественного перевода, ставшие фундаментальными для отечественных переводчиков всего XX столетия. В частности, ленинградской школой поэтического перевода были восприняты как

1. Н. Мартынов. Гумилев и "Всемирная литература" // Гумилевские чтения – Wiener slavistischer Almanach. Sonderband 15: Wien, 1984. – С. 82.
2. К. Чуковский. Дневник 1901–1969. Том. 1. 1901–1929. – М., 2003. – С. 109.
3. Там же. С. 110.
4. К. Чуковский. Высокое искусство. 1988. – С. 322.

руководство к действию положения Гумилева об эквиритмичном и эквилиниарном переводе – автор настаивал на том, что следует "обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement[1], 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона".

Свою статью Гумилев завершил ироническим напутствием: "Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться"[2].

10

Большое внимание, которое правительство Советской России стало уделять переводной литературе, в том числе многочисленным поэтам-классикам, было неслучайным: "Их имена служили своеобразной *идеологической легитимацией* режима, который с самого начала объявил себя наследником всей культуры человечества"[3].

Важнейшим принципом "Всемирной литературы" стало подключение к собственно переводу всех новейших научных достижений в области филологии и издательского дела (это касается прежде всего "основной" серии, в отличие от облегченной, "народной"), включая текстологию, толкование текста, исследований биографического характера; предполагалось, что каждую книгу должны сопровождать значительные по объему статьи, а главное – комментарии. Вкупе с заявленной необходимостью литературной и научной редактуры перевода, вся работа издательства строилась, таким образом, на выпуске совершенно нового типа книжной продукции.

Так появились образцовые издания Байрона, Гёте, Готье, Кольриджа. В 1924 году была издана "Орлеанская девственница" Вольтера в переводах Н. Гумилева, Г. Иванова и Г. Адамовича под редакцией М. Лозинского – одна из первых ласточек нового подхода к поэтическому переводу. Обратим внимание на то, что в этом издании удивительным образом удалось сохранить имена расстрелянного к тому времени Гумилева и эмигрировавших Иванова и Адамовича – в дальнейшем тако-

1. Enjambement – перенос части слова или предложения через границу строки или строфы (*франц.*).
2.. Принципы художественного перевода / Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. – Пб., 1919. – С. 30.
3. Е. Эткинд. Русская переводная поэзия XX века. – С. 32.

го уже быть не могло. Впоследствии многие переводчики, оказавшиеся в эмиграции, критически оценивали цели и деятельность издательства[1], хотя в то же время некоторые из них и указывали, как это сделал Г. Иванов, на его значение "благодаря ряду превосходных переводов, им изданных или приготовленных к печати. Техника перевода, в частности стихотворного, была поднята 'Всемирной литературой' на небывалую у нас до сих пор высоту"[2]. Опыт этой работы лег, в частности, в основу переводческого творчества Всеволода Рождественского, превратившегося в те годы в значительного переводчика французской лирики, а позднее – и в редактора переводов с французского языка.

Отдельно заметим, что уже тогда переводчики оказались в более благоприятном положении нежели писатели – это касалось и большей свободы в области общения непосредственно с языком, и большей свободы "подтекстового" высказывания, что в особенности проявилось позже, в 30–50-е годы, когда, по словам Е. Г. Эткинда, изъятым цензурой из предисловия к двухтомнику "Мастера русского стихотворного перевода" в Большой серии "Библиотеки поэта" (1968), "русские поэты, лишенные возможности выразить себя до конца в оригинальном творчестве, разговаривали с читателем языком Гёте, Орбелиани, Шекспира и Гюго"[3].

В процессе работы издательства, после смерти Блока и гибели Гумилева, на первые роли выдвинулся Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955).

11

Работе Лозинского-переводчика посвящены два исследования Е. Эткинда и А. Федорова[4], обобщившие методологию его подходов к переводимому материалу. Большинство открытий Лозинского было подхвачено и развито самыми разными мастерами ленинградской школы.

1. Этому, в частности, посвящена еще не опубликованная статья О. Демидовой "Издательство 'Всемирная литература' в воспоминаниях писателей-эмигрантов".
2. Г. Иванов. Китайские тени. // Г. Иванов. Собр. соч. в 3 тт. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. – М., 1994. – С. 234.
3. Е. Эткинд. Записки незаговорщика. – Лондон, 1977. – С. 184.
4. Е. Эткинд. Творчество М. Л. Лозинского // Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Лозинского. – М., 1974 (Мастера поэтического перевода. Вып. 17); А. Федоров. М. Лозинский / Из воспоминаний и размышлений. Индивидуальность переводчика. Метод перевода // А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. – Л., 1983.

Прежде всего — принцип изменения переводческого метода в зависимости от характера подлинника (например, жесткий академизм, который Лозинский продемонстрировал в переводах из Шекспира или Данте, свобода воображения в переводах Леконта де Лиля или Эредиа, естественность и лиричность при обращении к стихам Деборд-Вальмор). Принцип передачи исторической окраски, напрямую связанной со временем создания произведений ("Надо подчеркнуть — речь должна идти именно о печати времени создания, с которой они живут в веках, а не о печати времени, которое прошло с тех пор, то есть о возрасте событий и переживаний, а не о возрасте языка, который за истекшие столетия так или иначе изменился"[1]). Принцип индивидуальности переводчика, который, по Лозинскому, тем более индивидуален, чем менее выражен в переводе. Наконец, принцип приближения к недостижимой цели — особенно в стихотворном переводе, когда переводчик сталкивается с нерасторжимым формально-содержательным комплексом каждого произведения.

В этом случае, поскольку на чужом языке невозможно воссоздать все элементы структуры оригинала, важна система приоритетов и иерархия ценностей. Так фактически впервые была артикулирована универсальная формула, которую впоследствии старались применить на практике все крупные мастера ленинградского поэтического перевода: перевод — это искусство потерь.

Обобщению своего опыта Лозинский посвятил основополагающий доклад на Первом Всесоюзном совещании переводчиков (1936). Четверть века спустя Е. Эткинд в "Семинарии по французской стилистике" на конкретных текстах показал, что значит непереводимость каждой отдельной фразы при общей переводимости всего текста. Позднее об этом же говорил И. Бродский: "Самое основное при переводе — сохранить структуру оригинала"; он вводит понятие "эстетического баланса", "который существует в оригинале, и, если он действительно существует, вы просто стараетесь различными средствами воссоздать в переводе это равновесие"[2].

Подобные принципы отрабатывались Лозинским с самого начала его творческой деятельности. Переводить он начал еще в студенческие годы, но перевод стал его призванием и основной профессией уже после революции и связан

1. А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. — Л., 1983. — С. 313.
2. Цит. по: В. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск, 2009. — С. 295, 297.

прежде всего с деятельностью "Всемирной литературы". К тому времени относятся литературные вечера, на которых Лозинский выступал с чтением переводов; как раз после одного из таких чтений – 21 октября 1920 года – Блок записал в дневнике ставшие впоследствии знаменитыми слова, посвященные Лозинскому-переводчику: "Глыбы стихов высочайшей пробы"[1].

Теоретические положения Лозинского претворялись им не только в конкретных переводах, но и в редакторской, и в педагогической практике. Имеется в виду и уже упоминавшийся перевод "Орлеанской девственницы" Вольтера (редкий, почти уникальный опыт "коллективного" труда, когда под началом поэта-редактора работают одновременно несколько поэтов-переводчиков), и знаменитая студия Лозинского, работавшая в 20-е годы – прообраз ленинградских переводческих семинаров 50–80-х годов, – создавшая значительный литературный памятник: коллективный перевод с французского книги сонетов Эредиа "Трофеи"[2]. Эта работа осталась в истории отечественного поэтического перевода как "соборный", по определению самого Лозинского, труд его студии. Но не только. Студия впервые продемонстрировала, что такое критическая дискуссия вокруг перевода, как она ведется и к каким результатам приводит. "Лозинский открыл нам поэзию перевода"[3], – вспоминала впоследствии одна из ярких переводчиц 20–30-х годов Елизавета Полонская.

12

В. Е. Шор в незаконченном, но частично опубликованном труде, посвященном истории перевода в Советском Союзе, описал три этапа, "которые характеризуют русский прозаический перевод в XX веке: перевод небрежно-вольничающий сменился буквалистским, и наконец возник перевод художе-

1. А. Блок. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. VII. – М.-Л., 1963. – С. 371.
2. Перевод был осуществлен студией М. Лозинского в 1920–1923 гг. (над книгой работало, включая самого М. Лозинского, пятнадцать переводчиков), но издан не был. Фрагментарно был опубликован в книге: Жозе-Мария де Эредиа. Трофеи. – М., 1973, а через год значительная часть переводов вошла в книгу: Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. – М., 1974. Впервые все переводы студии Лозинского увидели свет только через восемьдесят с лишним лет после завершения работы – в издании, подготовленном Б. Н. Романовым: Жозе-Мария де Эредиа. Сонеты в переводах русских поэтов. – М., 2005.
3. Е. Полонская. Города и встречи. – М., 2008. – С. 399.

ственно полноценный"[1]. А одна из блестящих представительниц ленинградской школы прозаического перевода А. Л. Андрес утверждала, что художественно полноценный перевод появляется тогда, когда зарубежные произведения "переведены не только на превосходный русский язык, но и, так сказать, *на язык русской литературы*". Они должны рождать у читателя "четкие аналогии с определенными стилевыми явлениями родной литературы, порой еле уловимые реминисценции"[2].

Воспитанию "художественно полноценных" переводчиков прозы была посвящена работа открывшейся в 1932 году студии перевода под руководством Александра Александровича Смирнова (1883—1962). В студии делали первые шаги будущие мастера ленинградского перевода с романских языков: Д. Г. Лившиц, Э. Б. Шлосберг, А. С. Кулишер, Т. Ю. Хмельницкая; здесь первую свою "заказную" работу — перевод новеллы Мопассана — обсуждала Э. Л. Линецкая; совсем еще мальчиком в студию пришел Е. Г. Эткинд. К работе студии в качестве мэтров и оппонентов привлекались Т. Л. Щепкина-Куперник, М. Л. Лозинский, А. В. Федоров, А. М. Шадрин.

А. А. Смирнов, доктор наук, знаток западноевропейских литератур, был не только выдающимся ученым, критиком, переводчиком, но прежде всего — талантливым редактором. В работе его студии реализовывалось на практике обоснование искусства редактуры, неотторжимого от общего процесса переводческого труда. Будучи редактором, он сам принимал участие в большом количестве изданий европейских классиков; искусству редактуры он обучал и практикующих переводчиков.

Если перевод — это искусство потерь, то можно сказать, что в студии А. А. Смирнова родилась сопутствующая этому принципу схожая формула: редактура — это искусство находок.

13

В предвоенной истории ленинградского перевода значительное место занимает Бенедикт Константинович Лившиц (1886—1939), и прежде всего его антология французской поэзии "От романтиков до сюрреалистов" (1934), вышедшая

1. В. Шор. К вопросу о завоеваниях советского переводческого искусства // Вопросы педагогики, филологии и методики преподавания языка. — Л., 1972. — С. 86.
2. А. Андрес. Дистанция времени и перевод (Некоторые мысли и наблюдения) // Мастерство перевода: 1964. — М., 1965. — С. 125.

значительно дополненным изданием в 1937 году под названием "Французские лирики XIX и XX веков".

Подробный анализ работы Лившица над переводами французских поэтов дан Е. Г. Эткиндом в статье, посвященной переводческому искусству этого петербургского-ленинградского поэта[1]. Вывод, сделанный Эткиндом, в практическом плане важен для ленинградской школы поэтического перевода или, как пишет Ефим Григорьевич, для "творческих наследников" Б. Лившица: "он говорит о плодотворности метода, который основан на глубоком понимании оригинала и совершенном его прочтении, на осознании смыслового веса каждого из элементов поэтической формы и умении воссоздать иерархию этих элементов в системе композиционного единства произведения"[2].

В неопубликованном на тот момент предисловии к антологии, Б. Лившиц сформулировал несколько положений, которые свидетельствовали о новаторском подходе переводчика к принципам отбора и подачи поэтического материала: прежде всего, принимались во внимание "удельный вес" поэта, "значение и роль его в истории французской поэзии, влияние на современников и на последующие литературные поколения"; в то же время переводчик старался представить не наиболее известные, а наиболее типичные произведения, "сводя до минимума количество стихов в тех случаях, когда поэт был уже знаком русскому читателю"; в тех же случаях, "когда творчество поэта было представлено существующими переводами достаточно полно", отбирались вещи, "могущие несколько изменить традиционный ракурс литературного облика"[3]. Опыт авторских антологических сборников французской поэзии был развит ленинградскими переводчиками послевоенной поры ("Из французской лирики" Э. Линецкой, "Рог" Ю. Корнеева).

Лившиц был и среди тех, кто способствовал проникновению современной французской поэзии в Россию, за ее железный занавес. В этом смысле его роль бесценна. "В русской переводной поэзии, как и во всей русской литературе, происходила острая борьба идей, борьба политических и художественных принципов. Свое выражение эта борьба находила и в выборе оригиналов, то есть в предпочтении, отда-

1. Е. Эткинд. Мастер поэтической композиции (Опыт творческого портрета Бенедикта Лившица) // Мастерство перевода: 1971. – М., 1971. – С.187–230.
2. Там же. С. 230.
3. Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец / Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л., 1989. – С. 583–584.

ваемом тем или иным поэтам, и в определенной трактовке переводимого, субъективной или объективной, но так или иначе связанной с общественным лицом переводчика"[1].

В советское время поэтический перевод стал политической областью — особой свободной зоной, — в которой нередко можно было высказать то, что цензура никогда бы не пропустила в оригинальных стихах. Советскими поэтами-переводчиками был выработан "код для посвященных" (при всем том, что такими посвященными могли стать тысячи читателей), соединивший целый набор поэтических средств: аллюзии, намеки, эзопов язык, — то, что нередко выводило на первый план злободневный для читателей подтекст стихотворения, в то же время оставляя его в поле иноземной литературы.

В 1963 году, в конце хрущевской "оттепели", Александр Гитович, ленинградский поэт, прославленный своими переводами из лирики китайских классиков, писал в стихотворении "О переводах":

Пытаясь современными словами
Перевести восточный старый стих,
Я как бы видел древними глазами
Тревогу современников своих[2].

Эти слова могли бы стать эпиграфом ко многим поэтическим переводам советской эпохи.

14

В сороковые годы, ознаменованные войной и репрессиями в отношении многих деятелей советской культуры, ленинградские переводчики куда больше работали "в стол", нежели выходили к читателю. Многолетняя подспудная работа дала себя знать в середине 50-х годов, когда после смерти Сталина новая издательская политика позволила значительно расширить филологические горизонты и переводческие интересы: стали разрабатываться и выходить многочисленные собрания сочинений европейских классиков, прямую государственную поддержку получили переводы с языков народов СССР, к теории перевода обратились крупные ученые и значительные переводчики.

1. А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. — С. 80.
2. А. Гитович. Зимние послания друзьям. — М.-Л., 1965. — С. 49.

Возвращавшиеся из тюрем, ссылок и лагерей привозили с собой сделанную даже там, в нечеловеческих условиях, работу. Иван Лихачев, знавший наизусть "Цветы зла" Бодлера, переводил их по памяти в лагере, как и Сергей Петров, так же по памяти и тоже в лагере переводивший польских и французских поэтов; Эльга Линецкая, разделившая с осужденным мужем долгие годы ссылки, возвратилась в Ленинград с тетрадками переводов, которые позднее легли в основу ее антологии "Из французской лирики"; наиболее яркий и показательный пример личного мужества и самозабвенного переводческого труда – "Дон Жуан" Байрона, переведенный в тюрьме Татьяной Гнедич. Сталинский режим в полной мере разработал сюжет, который Е. Г. Эткинд озаглавил "Лагерная действительность и поэтический перевод".

С середины 50-х годов при ленинградском Доме писателя стали создаваться и быстро превратились в серьезную литературную реальность переводческие семинары; ими руководили признанные мастера – Т. Г. Гнедич (английская поэзия), А. А. Энгельке (испано-португальская проза), Е. Г. Эткинд (немецкая проза и поэзия); Б. Б. Вахтин положил начало знаменитому "восточному" семинару, долгие годы собиравшему в Доме писателя переводчиков с восточных языков. Главным долгожителем оказался семинар романской, прежде всего французской, поэзии (затем вобравший в себя немецкую и английскую литературы) Э. Л. Линецкой, под руководством которой он просуществовал свыше тридцати пяти лет. С годами возникали новые семинары: романский семинар А. М. Косс, английский – М. А. Шерешевской, немецкий – И. П. Стребловой... Были и неофициальные, домашние студии перевода – И. А. Лихачева, Ю. Б. Корнеева, небольшой поэтический семинар переводов с языков народов Севера, собиравшийся дома у Н. И. Грудининой.

Практически все ныне действующие переводчики Петербурга прошли выучку в этих семинарах, которые не только обучали техническим сторонам перевода, но прежде всего формировали литературную среду. Не случайно в Ленинградском отделении Союза писателей за секцией художественного перевода закрепилась слава самой свободной, самой образованной, но – с точки зрения тоталитарной идеологии – и самой "ненадежной": владение иностранными языками давало большую свободу выбора; литературный кругозор и познания переводчика заставляли власть подозревать в нем опасного приверженца западных ценностей и всячески принижать (как это видно, в частности, на примере Бродского) его роль в культуре. Хотя, что уже не раз отмечалось, "*основное качество*

переводчика – это не знание двух и более языков (переводчик их может и не знать, и тем не менее быть переводчиком), а *знание своей роли.* Переводчик – не столько тот, кто знает языки, сколько тот, кто ведет себя как переводчик"[1].

15

В истории ленинградской школы поэтического перевода можно выделить особую тему, связанную с жизнью и творчеством Ефима Григорьевича Эткинда.

Помимо уже упомянутого переводческого семинара, помимо исследовательской и преподавательской деятельности и конкретной работы над книгами, в первую очередь следует назвать любимое детище профессора Эткинда – уникальные устные альманахи зарубежной поэзии, которые проходили в Доме писателя под названием "Впервые на русском языке". Собственно, с них и началось знакомство многих и многих слушателей с современной зарубежной поэзией, с ее новыми, неведомыми или даже запрещенными тогда темами. Помню юбилейный, пятидесятый, выпуск альманаха – вечер был устроен таким образом, что в первом отделении читались переводы с языков народов СССР, а второе было отдано зарубежной лирике. Первое отделение затянулось, но Ефим Григорьевич вышел к микрофону и твердо сказал: "Пока не покончим с Советским Союзом, останавливаться не будем!"

Он и не останавливался. В апреле 1974 года по представлению КГБ Е. Г. Эткинд был лишен всех степеней и званий и уволен из Педагогического института, в котором проработал более двадцати лет. Вслед за тем секретариат Ленинградской писательской организации исключил его из Союза писателей. Среди обвинений, изложенных в специальной "Справке", два должны были выглядеть особенно устрашающе: связь с Солженицыным, а именно то, что Эткинд "длительное время хранил у себя" его рукописи, и "близкие отношения" с Бродским – Эткинду припомнили и защиту поэта во время известного процесса в середине 60-х, и причастность к машинописному собранию его сочинений, которому органы придали антисоветский характер. Исследователю вменялось в вину знакомство с предметом исследования: рукописью. 12 июня 1989 года, после пятнадцати лет эмиграции, Е. Г. Эт-

1. В. Уваров. Парадоксы ролевого поведения участников ситуации перевода // Тетради переводчика. Вып. 18. – М., 1981. – С. 13.

кинд посетил Пушкинский дом. Оказалось, рукописный отдел жаждет приобрести у него рукописи Солженицына и Бродского. Так своеобразно зарифмовалась хронология этого пятнадцатилетия.

Докторская диссертация "Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики", защищенная Эткиндом в 1965 году, стала основополагающим трудом в новейшем изучении русской и западноевропейской поэзии. История поэзии и перевода, стиховедение и стилистика — этими темами Ефим Григорьевич всегда умел покорить своих читателей и учеников, раскрывая феноменальные богатства исторических аналогий и поэтических явлений.

Уместно вспомнить его работы, опубликованные в России и на Западе. "До отъезда" у Е. Г. Эткинда вышли книги, написанные им или им составленные, которые стали вехами в современном литературоведении, в теории и практике художественного перевода: "Семинарий по французской стилистике" (1961, 1964), "Поэзия и перевод" (1963), "Писатели Франции" (1964), "Разговор о стихах" (1970), "Бертольт Брехт" (1971), "Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина" (1973), "Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв." (1969, 1973), образцово подготовленные сборники Бодлера и Верлена, множество других исследований, статей и отдельных переводов. Наконец, уже упоминавшийся двухтомник "Мастера русского стихотворного перевода", в предисловии к которому взлет отечественного перевода в советскую эпоху обретал конкретные причины и особый смысл. Позднее, в связи с цензурным делом об этом предисловии, Ефим Григорьевич процитировал стихи поэтессы Татьяны Галушко: "Из Гёте, как из гетто, говорят / Обугленные губы Пастернака..." "Эти строчки, — замечал он, — мне запали навсегда, они и теперь кажутся мне гениальными, в них сжато все, что я мог бы изложить в долгих рассуждениях"[1].

Между тем "долгие рассуждения" профессора Эткинда продолжались на Западе. Там были изданы, среди прочих, фундаментальные работы, непосредственно связанные с проблемами художественного перевода: "Материя стиха" (1978, 1985), "Кризис одного искусства: опыт поэтики стихотворного перевода" (1982), организовано издание семитомной истории русской литературы и отдельных книг переводов на французский и немецкий языки стихов Пушкина и Лермонтова, Ахматовой и Цветаевой...

1. Е. Эткинд. Записки незаговорщика. — С. 191.

В послесловии к одной из последних своих книг, антологии немецкой поэзии "Маленькая свобода", именно так — "маленькой свободой" (повторяя слова Эриха Кестнера) — называет Ефим Григорьевич переводческую деятельность в ту советскую "глухую пору", когда перевод стал играть существенную роль в формировании новых общественных настроений в нашей стране, сумевших привести к подлинной эстетической революции более позднего времени.

16

Судьбы переводчиков, чьими трудами создавалась реальная и мифологическая история петербургской-ленинградской школы художественного перевода, творческие портреты, исследование бытования отдельных семинаров[1] и их роли в общем переводческом процессе — тема отдельной, обстоятельной работы.

Геннадий Шмаков, ученик школы Э. Линецкой, разделивший судьбу многих вынужденных эмигрантов поздней советской эпохи, блестящий знаток и переводчик европейской лирики, начал один из своих переводов Жана Кокто словами:

> Хранитель чужого наследства,
> Скажи ты мне, ящик стола...[2]

Настоящий переводчик работает медленно, трудно и именно ящику своего стола нередко доверяет то, что должно отлежаться и дождаться своего времени. И сам он тоже "хранитель чужого наследства", ответственный за то, чтобы этим наследством умно и с пользой распорядился его будущий читатель. По крайней мере этому (и этому тоже!) учит ленинградская (петербургская) школа художественного перевода.

1. Мне известна единственная большая статья, непосредственно посвященная практике работы одного из ленинградских переводческих семинаров: Т. Гнедич. Коллективный перевод сборника стихов // Мастерство перевода: 1963. — М., 1964. — С. 257–279. О ленинградских переводческих семинарах можно также прочитать в книге: Эльга Львовна Линецкая / Материалы к биографии. Из литературного наследия. — СПб., 1999, и в книге: Г. Усова. И Байрона в соавторы возьму / Книга о Татьяне Григорьевне Гнедич. — СПб., 2003. Материалам о петербургской-ленинградской школе перевода посвящена и значительная часть журнала "Вестник филологического факультета Института иностранных языков". — СПб., 2000, № IV (1999) — I (2000).

2. Г. Шмаков. Странница-любовь / Избранные переводы. — Л., 1991. — С. 76.

Саша Дагдейл
Уильям Блейк в России

Опыт одного семинара

Перевод с английского Лидии Хесед

В марте, где-то под Королевом, неподалеку от Москвы, мы переводили "Песни невинности и опыта" Блейка. Весна к нам не торопилась: на улице было минус восемнадцать, дороги занесло снегом, тротуары спрятались под высокими сугробами. Королев я видела мельком, поздним вечером: жилые дома вдоль дороги, заснеженный парк с черными голыми деревьями, несколько человек на автобусной остановке, перебегающие улицу женщины в шапках и цветных дубленках. Гранитные плечи и склоненная голова памятника в парке покрыты снегом. За длинным забором из бетонных панелей завод.

На заводе собирают космические ракеты, которые запускают на орбиту с космодрома Байконур. Весь город работал на советскую космическую программу и назван в честь главного конструктора, Сергея Королева. Черный приземистый памятник, увенчанный высокой снежной шапкой в лучших традициях советской моды, — это и есть шагнувший в неизвестность Королев. Меня тогда уже поразило, что нам предстоит переводить поэзию Блейка так близко от города, построенного во имя господства науки над Вселенной.

Мистик Блейк, возражая ученым, называл солнце не огненным диском, а "неисчислимым сонмом ангелов небесных, гласящих: 'Свят Господь Бог наш Всемогущий'"[1]. Королев при обсуждении вопроса высадки на Луну написал на листке бумаги: "Луна — твердая".

Блейка и раньше переводили на русский язык. Существуют классические переводы Блейка, выполненные в начале XX века, однако группа, в которую я была приглашена, работала над новым полным переводом "Песен...", который предполагалось издать вместе с авторскими гравюрами. Семинар вели поэты и переводчики Марина Бородицкая и Григорий Кружков. Они оценивали переводы с поэтической точки зре-

© Sasha Dugdale, 2010
© Лидия Хесед. Перевод, 2010

1. У. Блейк. Видения Страшного суда. Из манускрипта Россетти, 1810. Перевод И. Гарина. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

ния, в то время как я знакомила группу с биографией Блейка и следила за точностью перевода. Каждый день участники семинара — профессиональные переводчики, со многими из которых мы вместе готовили к публикации антологию современной британской поэзии, — переводили выбранные ими из "Песен..." стихи. Существовала негласная договоренность, согласно которой мы не выбирали одни и те же стихи. Если же это происходило, и оба перевода были удачными, мы решали публиковать оба варианта. В русской традиции нет специальных критериев для оценки поэтических переводов: они приравниваются к оригинальным стихотворениям.

Помня завет Блейка — "Солнце, знай оно сомненья, не светило б и мгновенья"[1], мы ни минуты не сомневались в успехе нашего проекта. Тем не менее, перед нами стояла грандиозная по масштабу и по сложности задача: перевести сорок пять "Песен...", передав по-русски их лиризм и поэтическую оригинальность. Это песни, и они должны звучать просто и наивно, искренне и в то же время возвышенно. Гилкрист пишет о них:

> ...Они подобны ангельскому пению под звуки аркадской флейты или же волшебной силе, которая являет людскому взору образы небесной красоты[2].

Блейк был поэтом-самоучкой, он всегда стоял вне литературных школ и направлений, поэзия была для него актом духовного творчества. Особенный, ни на кого не похожий, он и по-русски должен звучать как никто другой.

В первый день я познакомила участников семинара с краткой биографией Блейка. Я рассказала о его детстве, о конфликте с лондонским обществом, о его самообразовании, о посещавших его видениях. Я говорила о гравюрах Блейка и об особой технологии, которую он использовал для печати своих книг. Переводчики вежливо слушали, однако им явно не терпелось скорее приступить к работе. Марина принялась распределять стихотворения, делала она это очень забавно, как в школе: "Вы берете какие песни: невинности или опыта? Кто займется "Чахлой розой"? А кто готов к завтрашнему дню стать "Голосом древнего барда"? Отсутствие священного трепета и непомерный переводческий аппетит действуют обезоруживающе: создается впечатление, что поэтический перевод лишен тайн и секретов, что это ремесло, в котором главное — практика, а не рассуждения. Опытный мастер может быть и древним бардом, и чахлой

1. У. Блейк. Прорицания невинного, 1803. Перевод С. Маршака.
2. А. Гилкрист. Жизнь Уильяма Блейка, 1863. Перевод цитаты Л. Хесед.

розой. В чем-то такой подход свойственен поэзии Блейка. Мы привыкли считать "Песни невинности и опыта" плодом его вдохновения; на самом деле, на создание сборника гравюр Блейк и его супруга (а не один Блейк, как принято считать) потратили много часов кропотливой работы с опасными лаками и кислотами. Я так и слышу, как трудолюбивая Кэтрин Блейк говорит: "Мистер Блейк, передайте мне, пожалуйста, на роспись 'Песни Невинности'".

Каждый день мы собирались и обсуждали переводы. Один из участников читал свой вариант, остальные следили на экране за английским текстом. Затем начиналось обсуждение. В Великобритании нечто подобное было бы невозможно; здесь же мы свободно говорили о работах друг друга: иногда – с уважением, иногда – с восхищением, а иногда – с отвращением. С одной стороны, честная оценка помогает работе, с другой – выводит из себя. Порой я видела чрезвычайно удрученные лица.

Русская традиция художественного перевода во многом отличается от английской. В России я присутствовала на нескольких семинарах, где участники вместе работали над текстом или комментировали переводы друг друга. Британский переводчик никогда бы не позволил другим свободно критиковать свою работу. Я и сама не уверена, что вытерпела бы такое чисто русское вмешательство в свой перевод, да еще с советом развивать собственный стиль. Однако, наблюдая за русскими коллегами, каждый из которых работает в своей, особой, манере, я поняла, что это помогает им чувствовать себя увереннее.

С другой стороны, русские переводчики не считают себя чернорабочими литературы. Григорий часто говорил мне, что переводчик поэзии – соперник, который наравне с автором борется за успех и популярность. В России поэтические переводы – это прежде всего прекрасные стихи. Они должны быть так же хороши, как оригинал, и даже лучше, если это возможно. Британский переводчик стремится максимально точно, слово за словом, передать текст стихотворения, его русский коллега сохраняет общий смысл, при необходимости опуская детали. Британский перевод звучит как таинственный голос извне, чуждый национальных и культурных традиций. Русский перевод впитывает в себя особенности национального сознания и воспринимается как исконно русский текст. В общем, поэтический перевод – явление разноплановое. Я хорошо знакома с обеими традициями, и не могу сказать, какая из них вернее. Замечу, однако, что в России знают и любят переводную литературу, многие могут свободно цитировать по переводам Бёрнса и Байрона, Киплинга и Кольриджа. А смогут ли британцы процитировать

по-английски кого-нибудь из немецких, французских, испанских или русских авторов?

В России существует богатая традиция поэтического перевода. В эпоху потрясений, которыми были отмечены XIX и XX века, перевод стал связующим звеном между Западом и Востоком, а также средством избежать культурной изоляции. В XX веке это был единственный способ существования для таких поэтов, как Ахматова и Пастернак, лишенных возможности печатать свои стихи. Переводы всегда оказывали на русскую литературу сильнейшее влияние, от пушкинского "Евгения Онегина", который пронизан цитатами из Байрона, до знаменитого стихотворения Пастернака "Гамлет". Даже во времена Китса, обессмертившего в своём сонете работы Чепмена, переводная литература в Великобритании не была так популярна, как в России[1].

Из всего сказанного следует, что переводчики в России пользуются не меньшим уважением, чем писатели, да и само понятие *перевод* понимается шире. Например, считается, что переводчик должен в совершенстве владеть рифмой и размером. Русская поэзия сама по себе гораздо формальнее английской: даже сейчас русские авторы отдают предпочтение точной рифме и строгому размеру. Я говорила со многими из них о склонности современной западной поэзии к верлибру. Русские поэты очень болезненно относятся к тому, что их стихи переводятся без соблюдения рифмы и размера. Для них важно, чтобы в переводе сохранялась музыка их стихотворений, при этом они мало заботятся о точной передаче смысла.

Все переводы Блейка выполнены с четким соблюдением размера и рифмы, в этом переводчики зачастую гораздо более последовательны, чем сам автор. Блейк часто переходит с одного размера на другой, смешивает их или сбивается с ритма. Этот прием делает стихи похожими на непосредственную детскую речь, а Блейку дает свободу в выборе размера. Возьмем, например, знаменитого "Тигра". Стихотворение начинается с хореической строки: "Tiger, Tiger, burning bright"[2], размер сохраняется на протяжении первых четырех строф, в которых раздается стук молота и "сердца первый тяжкий звук"[3]. Далее Блейк обращается к описанию небесных сфер, и ритм стихотворения меняется. Строки "When the stars threw down their spears"[4] написа-

1. Речь идет о знаменитом сонете Дж. Китса "Впервые читая Гомера в переводе Чепмена" (1816). Дж. Чепмен (1559–1634) – автор одного из первых переводов "Илиады" (1598) и "Одиссеи" (1613) на английский язык. Переводы были выполнены семистопным ямбом.
2. "Тигр, о тигр, светло горящий..." Перевод С. Маршака.
3. Перевод С. Маршака.
4. "А когда весь купол звездный // Оросился влагой слезной..." Перевод С. Маршака.

ны размером, который можно определить и как хорей, и как ямб. Такой переход замедляет общий ритм стихотворения и передает состояние благоговения и задумчивости.

В русской переводческой традиции такие приемы не поощряются. Внимательно изучив "Тигра", участники семинара единогласно решили, что нужно везде сохранить хорей, иначе перевод будет звучать коряво.

Множество вопросов вызвала неточная рифма (например, *eye – symmetry*), которую часто использует Блейк. Есть ли еще примеры, где рифмуются *eye* и *symmetry*? Марина категорически настаивала на том, что в русском переводе нужна точная рифма, независимо от того, какая рифма в английском оригинале. Кроме того, существовала опасность попасть под влияние классических переводов Блейка: наши тексты не должны были ни в чем их повторять. Марина, взявшись работать над "Мухой", была вне себя, оттого что, как бы она ни пыталась зарифмовать две строки, ей никак не удавалось выпутаться из сетей уже известных переводов.

Видимо, из-за традиции строгого соблюдения ритмической структуры, в русских переводах допускается большая свобода в передаче содержания стихов. Они должны быть созвучны оригиналу по смыслу, при этом не обязательно во всем соответствовать английскому тексту. Здесь, что особенно приятно, обе традиции совпадают: несмотря на разность подходов, и русские, и английские переводы стремятся точно передать настроение автора. Например, социальные стихотворения Блейка, такие как "Святой четверг" и "Маленький трубочист"[1], отлично звучат по-русски, несмотря на вольное обращение переводчика с образной системой.

Впрочем, бывают исключения. Одна из участниц семинара – она переводила "Чахлую розу" – обладает особым талантом пропускать стихотворения через себя. Среди русских переводчиков это вполне распространенная практика, но в данном случае смысл стихотворения был сильно искажен и, на мой взгляд, совершенно чужд Блейку. В результате обсуждения было решено, что так переводить нельзя. Для меня это было облегчением. Я могу констатировать, что перевод по смыслу не соответствует оригиналу (часто при этом чувствуя себя узколобым педантом), но судить о его поэтических достоинствах я не могу, хотя в русской традиции это определяющий критерий. На другом семинаре эта же участница предложила перевод одного современного британского стихотворения, который ни в чем не соответствовал оригиналу: другие тон, форма, образы, тема. Тем не менее

1. Перевод С. Маршака.

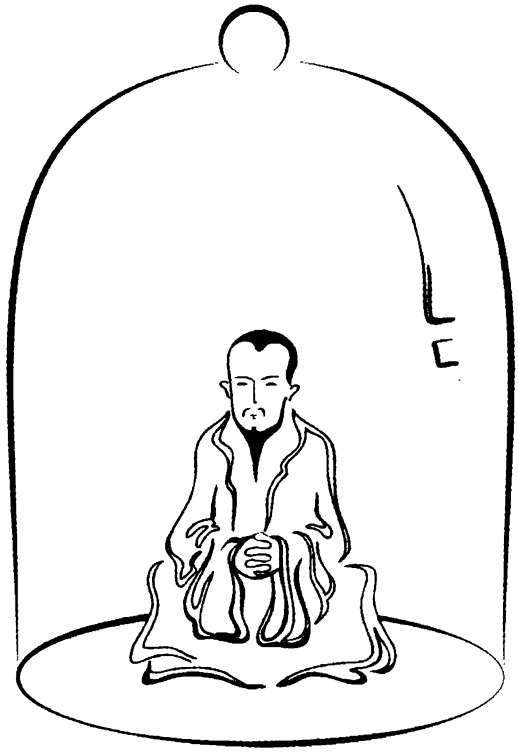
русский текст был настолько хорош, что его все же решили опубликовать. Меня убеждали в том, что автору оригинала гораздо приятнее увидеть в качестве перевода изящное стихотворение, а не голый подстрочник. "Роза" Блейка избежала подобной участи, чему я, признаться, была очень рада.

Неделю мы тщательно разбирали стихотворения одно за другим, я пыталась объяснить участникам силу аллегорий Блейка, чтобы это не пропало в русском переводе, и мы бились над английскими фразами, которые были не до конца понятны и мне самой. Я помню, как злилась, когда, переводя "Сад любви", мы не могли подобрать достойного аналога для sweet briar[1]. Помню, как по-детски расстроилась, когда поняла, что русский текст даже близко не похож на оригинал, причем не по вине переводчика, а оттого, что русские и английские слова не совпадают полностью по значению и лишь приблизительно передают нужный смысл. В такие минуты переводчик чувствует себя словно влюбленный, который, сходя с ума, ищет и не находит в себе сходства с возлюбленным. В то же время бывают и моменты триумфа, когда английский текст, по сравнению с русским, кажется сухим и скучным. Иногда переводчики, пользуясь более широкими возможностями родного языка, предлагали такие сравнения, которые мог бы использовать сам Блейк, пиши он по-русски.

За неделю мы перевели большую часть "Песен..." и подготовили черновик для будущей публикации. В последний вечер, когда мы всей группой пошли на улицу лепить снеговика, Марина, обладающая отличным обонянием, сказала, что запахло весной. На следующее утро, идя с чемоданами по улице, мы почувствовали, что воздух заметно потеплел. С крыш закапало, глубокие сугробы покрылись ледяной коркой и стали оседать. Когда мы проезжали Королев, он казался абсолютно заброшенным, на ракетном заводе царило запустение. В такие дни кажется, что вся Земля, не говоря о Луне, состоит из грязи и талой воды. Но нам уже было не до Луны и не до поэзии. Мы возвращались в Москву в мрачных сырых микроавтобусах, чувствуя себя блейковскими ангелами, изгнанными из рая.

Этот семинар проводился при поддержке Британского совета России, одного из организаторов выставки У. Блейка. Выражаю благодарность Розмари Хилхорст и Анне Гениной за помощь в проведении мероприятия.

1. Шиповник (*англ.*).



Роман Шапиро
Варвары в Поднебесной

"ПРЕМУДРОЕ незнанье иноземцев" — так характеризует китайскую культуру Грибоедов устами Чацкого. И в самом деле, в эпоху "Горя от ума" китайцы, уверенные в превосходстве своей традиции, всячески пытались закрыться от влияний извне. В 1721 и 1724 годах императоры издали указы, карающие смертью любого, кто осмелится учить иностранца китайскому языку. Иностранным купцам разрешалось находиться только на клочке китайской земли, и общаться с китайцами они могли лишь через особых, назначенных местными властями посредников, да и то строго в рамках необходимости. Когда в 1793 году к императорскому двору явилось посольство английского короля во главе с лордом Макартни с предложением развивать торговые связи, император Цяньлун направил Георгу III следующий ответ:

© Роман Шапиро, 2010
Автор рисунка Татьяна Руссита.

О король, ты издалека возжаждал благ нашей просвещенности и, желая подвергнуться нашему преображающему влиянию, отправил к нам через море посольство с письмом. Я отметил твой дух почтительной покорности, обошелся с твоим посольством чрезвычайно милостиво и осыпал его подарками, а также выдал тебе разрешение на правление и наказал вручить тебе драгоценные дары. Так я выразил свое благоволение... В Поднебесной всякая вещь представлена в изобилии, мы не знаем недостатка ни в чем. Следовательно, не было никакой необходимости ввозить изделия заграничных варваров в обмен на наши товары. Но поскольку чай, шелк и фарфор, производимые в Поднебесной, совершенно необходимы европейцам, мы дозволили создать в Кантоне торговые гильдии во удовлетворение ваших нужд и дабы уделить вам от наших милостей. Но твой посол обратился к нам с новыми просьбами, злоупотребляя правилом нашего престола снисходительно обходиться с прибывающими издалека иноземцами и умиротворяюще править варварскими племенами по всему миру... Трепещи, повинуйся и не выказывай небрежения.

Такая позиция в конце концов привела к опиумным войнам (1839–1842 и 1856–1860) и к "открытию" Китая Западом. Следует подчеркнуть, что под "открытием" здесь подразумевается резкое усиление именно европейского влияния в Китае, обратное же имело место задолго до этого. Вспомним хотя бы Великий шелковый путь, посредством которого с Китаем торговали еще римляне, а также моду на Китай в XVII–XVIII веках, культурную (чай, веера, фарфор...) и идейную (представления просветителей о "премудром" государственном устройстве). Собственно, наследием этой моды и являются слова Чацкого, несколько парадоксально предлагающего учиться у иноземцев (китайцев) незнанию иноземцев (европейцев). Таким образом, китайцы вовсе не противились тому, чтобы свет их культуры распространялся среди "варваров", к которым они относили всех иностранцев. Напротив, они всячески приветствовали импорт своей цивилизации в иные страны – прежде всего Корею, Японию и Вьетнам (в цитированном выше письме император выражает глубокое сомнение в том, что ее смогут освоить англичане). Другое дело, что сами они старались уберечься от разрушительного "варварского" влияния. Подобные охранительные попытки предпринимались на всем протяжении китайской истории. Однако это вовсе не значит, что китайцам удалось сохранить свои нравы в первозданной чистоте. Далее мы будем говорить лишь о переводе, то есть о том, как Поднебесная осваивала иностранные тексты. Но упомянем здесь, что и лошадь, и колесо (по мнению ряда специа-

листов), и штаны, без которых немыслим что мужской, что женский китайский костюм, и косы на бритом черепе (знак преданности маньчжурской династии — "сохраняешь либо голову, либо волосы") — все это плоды разлагающего заграничного влияния.

Перевод в Китае существовал уже в глубокой древности. В "Записках о ритуале", составленных, по преданию, Конфуцием на рубеже VI–V веков до н. э. (нынешняя редакция создана в I веке до н. э.), говорится:

> Каждый из народов пяти сторон — жители Срединных царств [т. е. китайцы] и варвары — обладал своим неизменным нравом. Восточные племена, имя им "и", ходили с распущенными волосами, тела покрывали татуировками. Некоторые ели сырое. Южные племена, имя им "мань", вырезали у себя на лбу узоры и ходили косолапо. Некоторые ели сырое. Западные племена, имя им "жун", распускали волосы и одевались в шкуры. Некоторые не ели зерна. Северные племена, имя им "ди", одевались в перья и меха, жили в пещерах. Некоторые не ели зерна. У жителей Срединных царств, "и", "мань", "жун", "ди" были покойные дома, еда по вкусу, удобная одежда, полезная утварь, необходимые сосуды. Языки у народов пяти сторон были неодинаковы, пристрастия и желания различны. Выражавшие их мысли и сообщавшие их желания на востоке назывались "передающими", на юге "представляющими", на западе "диди"[1], а на севере переводчиками. (Установления царств, 36)

В других классических памятниках переводчики называются "языковыми людьми" и "переворачивающими языки". Древнейшим положением китайской теории перевода считаются следующие слова из комментария "Гулян чжуань" (нынешняя редакция — III–I века до н. э.), приписываемые в нем Конфуцию: "Имена принадлежат хозяевам, а вещи Китаю". Изначально сказаны они, однако, были о занимавшей Учителя правильности названий (он говорил, что "если имена неверны, то речи не льются"): раз треножник изготовили в местности Гао, он должен называться "треножником из Гао", хотя и принадлежит всему Китаю ("Хэнгун, второй год"). Теперь переводчики понимают это высказывание в том смысле, что имена собственные следует передавать фонетически (то есть так, как их произносят "хозяева" на своем языке), тогда как имена нарицательные — китайскими словами. Когда такое употребление возникло, к сожалению, неизвестно, но популярным этот

1. Очевидно, транскрипция туземного слова, буквальный перевод иероглифов: "кожаные сапоги северных варваров ди".

принцип стал после статьи известного литератора и общественного деятеля Лян Цичао ("О переводе книг", 1896).

Из вышеприведенной пространной цитаты ясно, что работавшие с "дикарями" китайцы могли заниматься только устным переводом. Письменный перевод появляется, лишь когда они знакомятся с культурой, у которой хотят поучиться, – с проникновением буддизма. Он приходит в Китай на рубеже старой и новой эр. Известно, что еще во времена династии Западная Хань буддийский канон существовал по-китайски в устном пересказе, первый же письменный перевод санскритской сутры был сделан в 147 году н. э. Параллельно разрабатывалась и теория перевода. Монах Вэй Ци (III век н. э.) как-то сказал, что "речи Будды следует переводить по смыслу, их нужно не украшать, не делать строже, но передавать доступно и без упущений". Его собеседники вспомнили афоризм Лаоцзы "Красивые слова неверны, верные слова некрасивы" и изречение Конфуция "Речь нельзя полностью записать, и она не может полностью передать смысл" (ср. поговорку "Переводы, что женщины: если красивы, то неверны, а если верны, то некрасивы" и строку Тютчева "Мысль изреченная есть ложь"). Дао Ань (314–385) сформулировал учение о "пяти утратах и трех трудностях". "Пять утрат" заключаются в изменении порядка слов (в санскрите он свободный, в китайском – фиксированный), произвольном украшении, устранении повторов, опущении введений и заключений. Дао Ань спрашивал, что почувствовали бы китайцы, если бы при переводе их классических "Книги песен" и "Книги истории" иностранцы опустили бы "скучные" места – и оказался пророком, потому что именно это и произошло полторы тысячи лет спустя. "Три трудности" – это донесение дхармы до людей, отличных от внимавших Будде, перевод слов святых и писаний, которые составлялись и оттачивались веками. Знаменитый переводчик Кумараджива (344–413) сетовал, что в китайском переводе поэтические части канона, сохраняя смысл, теряют вкус, как разжеванный рис. Тем не менее он, как и Вэй Ци, стремился переводить именно смысл, иногда даже добавляя толкование. Например, он считал, что фразу "Небо видит человека, человек видит небо" следует передать так: "Небо и человек соединяются и могут друг друга видеть". Других переводчиков того времени заботили вопросы соотношения изящного и простого (изящная речь не должна "выходить за пределы смысла", простая должна "вмещать в себя учение"; "слова не могут вредить смыслу", хороший переводчик "стремится сохранить источник"), ортодоксального перевода названий (ср. учение Конфуция выше), сохранения уже имеющихся перево-

дов (составлялись антологии). Новых вершин монахи-переводчики достигают в эпоху Тан (608–917). Особенно известен Сюаньцзан (600–664), совершивший паломничество в Индию и привезший оттуда множество новых сутр и сведений о буддийских школах, ранее неизвестных в Китае. При поддержке императора он создал в китайской столице целое переводческое управление, сотрудники которого (здесь уместно употребить именно современную терминологию) – выходцы из различных стран Восточной Азии – перевели 1330 свитков.

Влияние буддийских переводов и принесенной ими индийской цивилизации на китайскую культуру огромно: изобразительное искусство, архитектура, музыка, религия (даосизм) – все испытало на себе их воздействие. По мнению ряда исследователей, сакральные действа и выступления скоморохов превратились в Китае в театр именно благодаря контактам с Индией. Буддийские сюжеты в форме бяньвэней (прозопоэтических повествований) и быличек проникли в простонародную китайскую литературу и послужили важнейшим источником художественной прозы, фактически отсутствовавшей в Древнем Китае. Один из "четырех великих китайских романов" – "Путешествие на Запад" (XVI век) – в фантастической форме повествует о приключениях монаха Сюаньцзана и его спутников. В наши дни он пользуется бешеной популярностью, в том числе в виде комиксов, сериалов и компьютерных игр. Кроме буддийских в тот период на китайский язык переводились и манихейские, и несторианские (христианские) тексты.

После эпохи Тан уровень буддийских переводов резко упал, из-за слабого знания санскрита и пракритов[1] монахи стали добавлять в тексты и комментарии к ним много "отсебятины". Китай становится более закрытым, перевод, как и в древности, употребляется в основном при сношениях с вассальными народами. Здесь стоит отметить, что в 1278–1369 годах страной правила монгольская династия Юань, соответственно, "главным" языком формально был монгольский, хотя в реальности положение китайского, конечно, не могло быть существенно поколеблено. И о том и о другом свидетельствует транскрипция иероглифами и перевод на китайский "Сокровенного сказания монголов" – истории монгольской династии, написанной в 1240 году. Сходное положение складывается в 1644–1911 годах, когда в Китае воцаряется маньчжурская династия Цин: на протяжении всего этого периода процветает перевод с китайского на маньчжурский и наоборот.

1. Пракриты – среднеиндийские языки и диалекты, на которых, наряду с санскритом, писались буддийские тексты.

Лишь в конце XVI века наступил второй этап сравнительно масштабного (хотя ни в коей мере не сравнимого с буддийским) усвоения китайцами иностранной культуры — на этот раз западноевропейской. На протяжении двух с лишним веков в Китае активную деятельность ведут иезуиты — за это время по меньшей мере 80 членов Общества Иисуса перевели на китайский язык более 400 книг. Около половины их посвящены христианству, треть — естественным наукам, остальные — гуманитарным наукам и западным нравам. Первой книгой, написанной европейцем по-китайски, стали "Истинные записи о святом учении" Микеле Руджери (1584). Перевод научных работ, особенно по астрономии и математике, ценимых в среде китайских ученых, помогал иезуитам поднять престиж западной культуры. Опубликованные в 1607 году "Элементы Евклида" "очень кстати умерили китайскую гордыню: лучшие ученые вынуждены были признать, что, несмотря на все усилия, не смогли понять книги, изданной на собственном их языке"[1]. Переводились и научные трактаты по философии, теологии, медицине, юриспруденции, музыке, военному делу (по вопросам последнего иезуиты консультировали как династию Мин, так и сместившую ее в 1644 году Цин) и так далее. В 1625 году вышли "Басни Эзопа" в переводе Никола Триго — первое (и единственное в XVII—XVIII веках) западное литературное произведение на китайском языке. Существовали и китайцы, переводившие при помощи иезуитов западные книги на китайский язык. Однако обычно все было наоборот: европейцы устно переводили на китайский, а их китайские соавторы облекали перевод в красивую — или, по крайней мере, приемлемую с точки зрения классической литературы — письменную форму. В архивах иезуитов имеется немало стихов, посвященных им китайскими друзьями и коллегами. Некоторые научные термины, изобретенные иезуитами, употребляются в китайском языке до сих пор. В целом иезуиты следовали стратегии приспособления западных текстов и идей к местным условиям — видимо, единственно реальной в то время. Например, Бога они называли по-китайски Хозяин Неба. Стремление сопрячь китайский культ Неба с христианской религией было на определенном этапе осуждено Римом, однако и сейчас католицизм в Китае называется учением Хозяина Неба. Конечно, переводы иезуитов были известны в Поднебесной лишь узкому кругу образованной элиты.

1. Henri Bernard. Matteo Ricci's Scientific Contributions to China. — Peiping, 1935.

Через несколько десятилетий, в первой половине XIX века, эстафету иезуитов принимают британские и американские миссионеры-протестанты. Они в основном контактировали с торговцами и иными сравнительно малообразованными слоями населения; кроме того, в отличие от иезуитов, миссионеры не имели профессиональной подготовки в различных науках (за исключением миссионеров-врачей). Это обусловило более низкое качество их переводов. Явное преобладание христианской тематики, а также избираемый ими язык – упрощенный литературный или нередко диалекты – свидетельствовали об отсутствии у миссионеров большого интереса к китайским ученым, которые отвечали им взаимностью. Один из них писал: "Книги о вере поверхностны и недостойны изучения, переведены они весьма дурно". Императоры, привечавшие иезуитов, не жаловали миссионеров – как уже говорилось, обучение иностранцев китайскому языку с начала XVIII века каралось смертью. С 1810 по 1867 годы лишь 12 % протестантских переводов составляли научные работы – все остальное относилось к религиозной сфере. Хотя миссионеры понимали, что их научные переводы будут иметь большее хождение, если из них исключить проповедь христианства, часто они не могли устоять против искушения использовать и их для распространения "света веры Христовой". Первым протестантским изданием в Китае были "Деяния апостолов" в переводе Роберта Моррисона (1810). В 1822 и 1823 годах вышли первые полные переводы Библии на китайский язык. Нерелигиозные переводы в основном представляли собой учебники для школ при миссиях. Важную роль сыграла выпущенная по-китайски книга Элайджи Бриджмана "Краткое страноведение Соединенных Штатов Америки" (1838) – из нее, особенно посредством последующих китайских и японских пересказов и переделок, в китайский язык проникли такие слова, как "литература", "торговля", "законодательство", "пароход", "паровоз", "(торговая) компания" и так далее. Паровозов и пароходов у китайцев до контактов с европейцами не было. О торговле, компаниях, законодательстве и литературе этого, конечно, сказать нельзя, однако существовали они в других формах, и для обозначения соответствующих европейских понятий понадобились новые слова. Правда, и слова были новыми лишь относительно: китайский язык не располагает к фонетическим заимствованиям, поэтому переводчики либо комбинировали односложные китайские слова (пароход – "товарное судно с колесом"), либо использовали уже готовые сочетания в новых значениях (сочетание "письменность и учение" в классическом китайском означало "ученость, эрудиция", а стало означать "литература"). Сравнительно не-

многие транскрипции с западных языков в большинстве своем вытеснялись подобными толковательными переводами: вместо "дэмокэласи" стали говорить "народ-хозяин" (читатель наверняка догадался, о чем идет речь). В последней трети XIX века бóльшая часть публикуемых миссионерами переводов – уже не религиозные книги, а научные и медицинские трактаты и словари, а также состоящие во многом из переводов периодические издания. Одновременно китайцы стали больше доверять иностранным публикациям на китайском языке.

Китайцы к этому времени и сами все больше понимали необходимость учебы у Запада и, соответственно, переводов. Был создан ряд правительственных заведений для перевода иностранных книг и подготовки переводчиков, важнейшее из них – Ведомство общих языков, или Тунвэньгуань (1861)[1]. Существовали и частные переводческие центры, например специализирующаяся на научных изданиях Научная книжная палата и выпускающий художественную литературу "Лес прозы".

На рубеже XIX–XX веков в Китае активно переводят не только естественно-научные и медицинские труды, но и западные книги по гуманитарным наукам, и литературные произведения. Китайцы постепенно пришли к выводу, что страну невозможно обновить, заимствовав лишь европейские технологии, но оставив неизменным "китайский дух". Уже упомянутый Лян Цичао писал: "Перевод книг – начало перехода к новым нравам", – и приводил в пример Россию. – "Петр Великий отправился учиться за границу, собрал там всевозможные книги и перевел их на русский язык для наставления народа. Россия до сих пор сохраняет свою силу". ("О переводе книг"). С 1912 по 1940 годы треть всех переводов составляют работы по истории, политике, философии, социологии, а четверть – литературные произведения. В полном соответствии с традиционным китайским принципом "словесность несет учение" (хотя новая китайская интеллигенция и отрицала его в своих декларациях) поэт (в том числе и западный) был в Китае больше, чем поэт – он воспринимался и как общественный деятель, и как наставник.

Но скажем сначала несколько слов о переводе гуманитарных книг. Знаменитым их переводчиком был Янь Фу – человек нового типа, получивший как традиционное, так и совре-

1. Видимо, первым подобным заведением было Ведомство русского языка, или Элосывэньгуань (1708). В 1715 г. была создана Русская православная миссия в Пекине, занимавшаяся, в том числе, и переводами (в основном на русский, но также и на китайский и маньчжурский – Библии, "Истории государства Российского" Н. М. Карамзина и др.).

менное образование в Китае и продолживший обучение в Англии. Огорченный поражением Китая в войне с Японией (1895), Янь Фу перевел "Эволюцию и этику" Гексли, познакомившую Китай с дарвиновскими идеями борьбы за существование и выживания сильнейшего. После публикации в 1899 году книга приобрела популярность и даже использовалась как учебник. На развитие современной китайской мысли повлияли и остальные сделанные Янь Фу переводы: "Богатство наций" Адама Смита, "О свободе" и "Система логики" Джона Стюарта Милля, "Изучение социологии" Герберта Спенсера, "Краткая история политики" Эдварда Дженкса, "О духе законов" Монтескье и "Начала логики" Вильяма Стэнли Джевонза. Янь Фу сформулировал три принципа, которые до сих пор повторяют китайские теоретики перевода — "верность, ясность, изящество". Что касается практики, то он изобрел множество китайских терминов, большинство которых, однако, оказались позже вытеснены словами японского происхождения (японские книжные слова часто строятся из китайских элементов по китайским моделям и, соответственно, легко заимствуются в китайский). Кроме того, желая чтобы его текст был ближе читателям, он уснащал его цитатами из китайских классиков. По этому поводу ректор Пекинского императорского университета У Жулунь писал ему: "В собственной книге вы можете писать что угодно. Но в переводе Гексли уместней использовать западные изречения и примеры, приведенные в оригинале. Кажется нежелательной замена их на китайские, ибо Гексли они не могли быть известны".

Ранними переводами художественной литературы прославился Линь Шу. Его переводы, необычайно популярные, оказали огромное влияние не только на развитие китайской литературы, но и на изменение самого этого понятия в Китае. Дело в том, что в китайской традиции сюжетная проза считалась низким жанром — она и поныне носит название "малых речей" (малых в смысле не размера, а статуса). Именно благодаря Линь Шу это название теперь не осмысляется буквально. Даже в начале XX века образованный китаец редко читал на живом "простонародном" языке (хотя на нем и существовала "развлекательная" литература, ныне причисляемая к классике). Линь Шу, известный мастер "прозы древнего стиля", переводил европейскую литературу на старинный язык. Знаменитый синолог Артур Уэйли писал: "Перевод Диккенса на классический китайский — смехотворное, казалось бы, предприятие. Но плоды его отнюдь не смехотворны. Диккенс неизбежно становится иным и, на мой взгляд, лучшим писателем. Пропадают преувеличения, излишества, неумеренная словоохотливость.

Юмор остается, но его преображает точный, емкий стиль. Все, что Диккенс портит своей не знающей границ цветистостью, у Линь Шу звучит просто и безошибочно". Как ни удивительно, но более ста семидесяти произведений ("Даму с камелиями", "Хижину дяди Тома", "Лавку древностей" и многое другое, в том числе семь произведений русской литературы) Линь Шу перевел, не зная ни одного иностранного языка: "Я не понимаю западные письмена. В переводчики я затесался благодаря помощи двух-трех господ, которые пересказывают мне книги. Ухо мое слушает, а рука записывает. Голос их умолкает — и останавливается моя кисть. За четыре часа можно написать шесть тысяч слов, и так каждый день. Сочинения мои пестрят ошибками, и я счастлив, что ученые Поднебесной не гнушаются их небрежностью". Самоуничижение — характерная черта традиционной китайской вежливости, но переводы Линь Шу и впрямь грешат неточностями и вообще представляют собой скорей пересказы. К тому же иногда он выбирал произведения настолько безвестные, что сейчас мы порой не можем вычислить подлинник. Известные же почти все были позднее переведены заново. Однако именно Линь Шу принадлежит заслуга знакомства китайцев с литературой западного типа[1]. Его первый перевод ("Дама с камелиями", 1897) вышел более чем за двадцать лет до самого раннего китайского произведения в современном стиле ("Дневник сумасшедшего" Лу Синя, 1918).

Многие китайские писатели и переводчики нового поколения пришли в литературу из науки и техники. Так, Чжоу Шужэнь, более известный под псевдонимом Лу Синь, сначала изучал морское и шахтерское дело в Китае и медицину в Японии. Он дебютировал в 1903 году переводом двух рассказов Жюля Верна. В 1909 году вместе с братом Чжоу Цзожэнем он издает в Токио "Сборник зарубежных рассказов" на классическом китайском языке (переводы с японского и немецкого), где почти половина произведений принадлежит русским авторам (Гаршин, Андреев, Степняк-Кравчинский, Чехов, Ф. Сологуб, а также Уайльд, По, Мопассан, Сенкевич и другие). За десять лет, прошедших после публикации, был распродан лишь 21 экземпляр — вероятно, потому что братья Чжоу стремились к точному переводу, который китайские читатели на том этапе воспри-

1. И впервые знакомство с иностранной литературой привело в Китае к структурной перестройке всей словесности. Европа еще в Средние века и эпоху Возрождения "присвоила" себе греко-латинскую древность. У Китая — как и у Индии — древность была своя (ее "присвоили" Япония, Корея и Вьетнам), поэтому, хотя зарубежные влияния в заметной мере определяли пути развития китайской литературы, до конца XIX в. система ее жанров и стилей сохраняла глубокое своеобразие.

нять не могли. Позднее Лу Синь переводил, уже разговорным языком, прозу Гоголя, Горького, Фадеева, Пантелеева, очерки Луначарского, Цуруми Ясуке, Куриягавы Хакусона, сказки (новый жанр для китайской авторской литературы) Ерошенко. Его брат известен переводами восточноевропейских авторов. Из медицины пришел в перевод и литературу Го Можо. Благодаря ему китайцы узнали "Страдания юного Вертера" и "Фауста", а также прозу Э. Б. Синклера, Голсуорси, Л. Толстого и ряд произведений английской, немецкой и русской поэзии.

Скажем несколько слов о русской литературе в Китае. Первым ее произведением, там опубликованным, стала "Русская басня" (1873) в переводе американского миссионера Парсонса (китайское имя Вэй Лян) — видимо, изложение одного из вариантов басни Л. Толстого "Два товарища". Похожие сюжеты есть у Эзопа, Авиана, Лафонтена, но реалии и стиль заставляют связать этот текст именно с толстовской обработкой басни[1]. Были распространены "романы о нигилистах" — весьма вольные переработки преимущественно западноевропейских источников о русских революционерах (наиболее известное произведение — "Восточноевропейские героини"). С жанровой точки зрения они практически не отличались от традиционной китайской авантюрной прозы. Постепенно китайская интеллигенция обращается к более серьезной русской литературе ("Капитанская дочка", 1903, — в китайском переводе "Русская любовная история Мэри Смит, или Сон бабочки среди цветов", "Черный монах" 1907). Лу Синь писал в эссе "О силе сатанинской поэзии" (1907): "В России литература обрела самостоятельность только в начале XIX века, но она расцветала день ото дня, вышла на мировой уровень и поражает Западную Европу красотой и величием. Три главных ее светила — Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Первые два прославились стихами, оба испытали влияние Байрона. Гоголя же интересовало совсем иное, он знаменит описанием мрачных сторон общественного бытия". Отношение Лу Синя к Гоголю показывает типичные взгляды китайской интеллигенции того времени на роль литературы: "В молчании России таится крик. Россия — младенец, но не глупец; подземная река, но не высохший колодец. В первой половине XIX века здесь появился Гоголь. Он не мог видеть ее скорбь и слезы. Он пробуждал своих соотечественников — именно этим восхищался в Шекспире Карлейль".

Под влиянием левого движения "4 мая 1919 года" русская литература активнее проникает в Китай, где ее воспринимают как

1. Чэнь Цзяньхуа. Китайско-русские литературные связи. 1998, с. 9–10.

"учителя жизни", в ней видят прежде всего социальное содержание, идейную направленность. Примечательно, что из творчества Л. Толстого переводились в первую очередь его "проповеднические" рассказы. По этой же причине особую роль сыграла личность Максима Горького. Китайский революционный романтизм, революционный реализм (китайский аналог советского соцреализма) во многом восходят именно к его творчеству. Русская литература была близка китайцам как "литература об угнетателях и угнетенных". Ее также ценили за гуманизм: "Немецкая литература слишком серьезна, французская – стремится к живости, а итальянская – к изяществу... Только русская литература в описании горестей людских доходит до самых сокровенных глубин... наводит читателя на глубокие размышления, заставляет биться его сердце... заставляет проливать искренние слезы сострадания"[1]. В то же время в первой половине XX века, особенно в его начале, русская литература проникала в Китай, в основном, через западные и японские переводы. Хотя с 20-х годов значительное число произведений стало переводиться непосредственно с оригинала, даже в 50-е русских классиков порой переводили с перевода (например, в 1950–1958 годах в Шанхае было издано "Избранное" Чехова в 27 томах в переводе с английского). Восприятие и оценка русской литературы также носят следы западноевропейского влияния. В своем "Очерке истории русской литературы" (1924) Чжэн Чжэньдо ссылается примерно на тридцать книг на английском языке.

Со второй половины XX века перевод в Китае развивается уже по вполне европейской модели (порой с советской спецификой). За последние сто с лишним лет (из которых вырвано страшное десятилетие Культурной революции – 1966–1976) китайские переводчики познакомили соотечественников с тысячами авторов и десятками тысяч произведений – от Гомера до Уэльбека, от "Слова о полку Игореве" до "Кыси", от "Рамаяны" до "Охоты на овец". Китайцы интересуются иностранной литературой гораздо больше, чем западные люди – китайской, что современной, что классической. Вряд ли за четыре тысячелетия китайцы не написали ничего, достойного нашего высокого внимания. Скорее, мы просто говорим себе: "Китай – это старо, далеко и непонятно"[2]. Не следовало ли под колпаком, украшающим эту рубрику, изобразить нас самих?

1. Ван Тунчжао. Взгляд на русскую литературу. Перевод Инны Ли.
2. Слова известного индолога XIX в. Макса Фридриха Мюллера. Правда, он делал, что мог, для исправления ситуации – издавал серию "Священные книги Востока", куда входили и классические памятники Древнего Китая в знаменитых английских переводах Джеймса Легга.

Светлана Силакова

Из библиотеки на ярмарку и обратно

В Москве 2—4 сентября 2010 года состоялся Международный конгресс переводчиков. Его организовали Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М. И. Рудомино, творческий союз (гильдия) "Мастера литературного перевода". Конгресс поддержали Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям РФ и Министерство культуры РФ, в мероприятии также участвовали фонд "Русский мир", фонд "Президентский центр Б. Н. Ельцина" и Российская государственная библиотека, журнал "Иностранная литература". Собрались переводчики русской литературы и слависты из 28 стран, а также российские переводчики.

День первый, 3 сентября, прошел под девизом "Переводчики — почтовые лошади просвещения" — и входили участники действительно в старинные ворота, куда полагалось въезжать каретам. Доклады звучали "высоко над городом", почти что на террасе "одного из самых красивых зданий в Москве...." — узнаете цитату? — где ныне находятся читальные залы и хранилища РГБ.

На утреннем заседании ставился вопрос "Переводима ли художественная литература?" А когда объявили перерыв на обед, то паркет своим гулом подтвердил: переводима, ибо переводчики — существа из плоти и крови. Вид из окон напоминал, что "начинается земля, как известно, от Кремля", и это гармонировало с вечерним заседанием: "Общие и специфические проблемы перевода русской литературы для разных аудиторий".

А 4 сентября участники вплотную приблизились к реальной ситуации на книжном рынке — конгресс, как и было задумано, переместился на 23-ю Московскую международную книжную выставку-ярмарку. В аскетичном, но удобном кон-

© Светлана Силакова, 2010

ференц-зале обсуждали, как преодолеть разницу поэтических систем, и выясняли, можно ли научить литературному переводу.

Только что отреставрированная скульптура "Рабочий и колхозница" неподалеку напоминала, как СССР заботился об экспорте своей культуры. А объявления на ярмарке "Манга – сюда" – о том, как популярна сегодня японская массовая культура. Между тем одно из самых обнадеживающих известий о востребованности русской литературы пришло именно из Японии: "Братья Карамазовы" в новом переводе Икуо Камэямы разошлись более чем миллионным тиражом. В Китае каждая третья переводная книга – русская.

Но во многих других странах ситуация неутешительная.

"Переводится мало, а то и плохо", – подытожил директор Пушкинского дома, литературовед и переводчик Всеволод Евгеньевич Багно. И тут же рассказал, как Пушкинский дом старается изменить ситуацию, устраивая ежегодный конкурс для переводчиков зарубежной и русской литературы. Елена Бальзамо (Франция) заметила, что налицо "коммуникативный разрыв" между иностранными издателями и российской литературой. К примеру, французам страшно любопытно, что там пишут в России, но они не владеют иностранными языками, кроме английского, а среди английских переводов, по оценкам Бальзамо, много некачественных "пробников". С российской стороны мало кто из издателей и литагентов активно занимается продвижением произведений за рубеж. Получается, что пропагандировать книгу может только переводчик. "Беда в том, что на Западе социально-профессиональный статус переводчика очень низок. И относятся к нему с подозрением: 'раз принес книжку, наверно, заработать на ней хочешь'", – заметила Бальзамо. Свести вместе издателя, писателя и переводчика старается фонд "Academia Rossica", представитель которого выступила на конгрессе. Для участников также была устроена встреча с редакторами российских толстых журналов.

"В Британии считают, что каждое поколение заслуживает своего, нового перевода зарубежной классики, а в России господствует мнение, что существующие переводы – это раз и навсегда", – заметила переводчик и культуролог Анна Генина из Британского совета, представлявшая новый перевод "Песен невинности и опыта" Уильяма Блейка (его подготовили участники переводческого семинара при Британском совете). Необходимость повторных переводов русской классики осознана на Кубе, в Израиле, в Японии и в Китае, но по совершенно разным причинам. На Кубе по финансовым при-

чинам до сих пор переиздаются некачественные переводы, сделанные еще в 1930-е годы прошлого века. В Китае изменилось мировоззрение: например, слово "другой" в смысле "выделяющийся среди прочих" утратило отрицательную коннотацию (рассказал Тянь Давэй на примере своего перевода Маканина). Иврит – древний и возрожденный язык – за последние десятилетия так эволюционировал, что молодежь попросту не понимает старых переводов.

В Японии чрезвычайно востребованы адаптированные тексты: переводчики стараются переложить классику на современный разговорный язык, упрощают имена и реалии. Так поступил и Камэяма с "Братьями Карамазовыми". Но, как подчеркнул докладчик Мицуёси Нумано, в Японии существует и совершенно иная школа перевода, когда особенности иноязычного текста даже подчеркиваются. Но, думаю, представители обоих течений подписались бы под словами Елены Костюкович (Россия–Италия): "Мы имеем право портить текст, как хотим, но вначале мы должны его понять". Она привела пример вовремя отловленного ляпа в пробном переводе "Азазеля" Б. Акунина: "шофер" вместо "шафер". "Если бы переводчица написала 'кучер', с ней еще можно было бы работать – но она и не спохватилась, что автомобилей тогда не было!"

"Вероятно, мы можем так или иначе перевести все, что способны понять. И главным тогда становится вопрос: как понять, что мы чего-то не понимаем? Непереводимо то, что в силу тех или иных причин ускользает от понимания переводчика", – полагает российская переводчица Наталья Мавлевич.

Пожалуй, величайшее счастье, когда автор соглашается с любой интерпретацией переводчика: "Я имел в виду другое, но так, как у вас, даже лучше!"

А вот Михаил Яснов признался, что однажды нечаянно перевел стихотворение Заходера обратно на русский, с французского переложения. Оказалось, что с оригиналом не совпала всего пара слов. "Вот попробуй чего-нибудь не знать!" – заключил он.

Мицуёси Нумано рассказал, что двадцать лет искал эквивалент для чеховского "душечка". "По-японски это будет примерно как "милая женщина". Но в прилагательном есть оттенок фривольности, а у Чехова этого нет: "душечка" от слова "душа". И наконец я понял, что существительное надо убрать, хотя одно прилагательное – это против грамматических правил".

Аплодисментами отозвался зал на слова британца Стэнли Митчелла: "Я не считал себя поэтом, но пока переводил 'Евгения Онегина', стал поэтом".

Обнажались и общие точки разных национальных менталитетов: мы узнали, что китайский читатель любит краткие и емкие тексты; сходным образом израильтянин выражает в двух строках то, чему русский посвятит письмо на восеми страницах.

"Повсюду одно и то же противоречие между вольностью и точностью, создающее электрическое поле. Переводчику надо искать средний путь, а средних путей даже не столько, сколько авторов, а столько, сколько отдельных стихотворений", – заключила Марина Бородицкая. Она говорила о поэтическом переводе, но по большому счету это применимо и к прозе.

Так можно ли научить столь тонкому искусству? Своим практическим опытом поделились несколько докладчиков. Виктор Сонькин и Александра Борисенко рассказали о работе своего семинара для студентов МГУ: "Переводческая грамотность, в отличие от таланта, тиражируется, и этому можно научить". Они призывали устраивать "гавани для медленной издательской работы", для которой в современном книгоиздательском цикле, увы, не хватает времени.

А вот Елена Костюкович считает, что переводу нужно учить на этапе аспирантуры, когда человек уже знаком с языком и культурой, а также создать академию перевода, где иностранные гости могли бы работать над собственными проектами и консультировать аспирантов.

В Германии уже десять лет успешно работает Немецкий фонд переводчиков художественной литературы: без здания, без секретарши, без адреса, подчеркнула инициатор фонда и его председатель до 2009 года Розмари Титце. Основное направление – семинары для профессиональных переводчиков: "Главное – учиться родному языку, а это дело на всю жизнь".

Кстати, в приветственном слове конгрессу заместитель руководителя Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям Владимир Григорьев сообщил, что в России будет создан Институт перевода, который выделит гранты и окажет другую помощь переводчикам художественной литературы. Работа конгресса, на мой взгляд, продемонстрировала, что необходимость в создании такой институции давно назрела.

Анкета "ИЛ"

Дорогой читатель!

Хотя эпистолярный жанр и уходит в прошлое, мы все же снова обращаемся к Вам. Потребность в обратной связи для нас неизменна. Ваши письма, и благодарные, и критические, очень помогают нам в работе. Ведь именно с расчетом на читательский интерес мы стараемся делать наш журнал — открывать новые имена и переводческие таланты, быть зеркалом современного литературного процесса. Вот почему и просим Вас ответить на наши вопросы.

1. С какого года Вы читаете "ИЛ"?

---

2. Считаете ли Вы, что за последние годы журнал стал: лучше, хуже...

(Подчеркните нужное или, по возможности, дайте свое определение. Прокомментируйте Ваше мнение.)

---

3. Предполагаете ли Вы выписывать наш журнал и впредь?

---

4. Какие публикации двух последних лет (2009—2010), в том числе и малых форм — новеллы, стихи, эссе, — Вы считаете наиболее удачными?

---

5. Назовите наши наименее удачные публикации.

---

6. Как Вы относитесь к нашим "Литературным гидам", к нашим тематическим номерам и номерам, посвященным той или иной национальной литературе?

---

7. И немного о себе: возраст, пол, образование, профессия и все, что сочтете важным и интересным.

А теперь, дорогой читатель, — новое конкурсное задание.

Приглашаем Вас посетить нашу картинную галерею. В ее залах Вы увидите портреты авторов "Иностранной литературы". И хотя все портреты исполнены в сатирической или добродушно-юмористической манере, надеемся, что ирония и гротеск рисовальщиков не помешают Вам узнать характерные черты тех, кто стал объектом их художественного озорства.

Если Вам удалось "опознать" хотя бы половину авторов "Иностранки", представленных в галерее, Вы можете рассчитывать на приз: среди читателей, приславших письма с правильными ответами до 1 марта следующего года, мы разыграем десять бесплатных подписок на весь 2012 год. Ведь на 2011-й Вы уже подписались?

Итак, авторы "ИЛ", чьи портреты украшают нашу портретную галерею:

1 _____	17 _____	33 _____
2 _____	18 _____	34 _____
3 _____	19 _____	35 _____
4 _____	20 _____	36 _____
5 _____	21 _____	37 _____
6 _____	22 _____	38 _____
7 _____	23 _____	39 _____
8 _____	24 _____	40 _____
9 _____	25 _____	41 _____
10 _____	26 _____	42 _____
11 _____	27 _____	43 _____
12 _____	28 _____	44 _____
13 _____	29 _____	45 _____
14 _____	30 _____	46 _____
15 _____	31 _____	47 _____
16 _____	32 _____	

Заполненную анкету нужно вырезать и отправить в редакцию; если же Вы, например, читаете журнал в библиотеке, мы охотно примем Ваши ответы и без анкетного бланка, как, впрочем, и ответы на конкурсное задание. Электронная почта тоже работает.

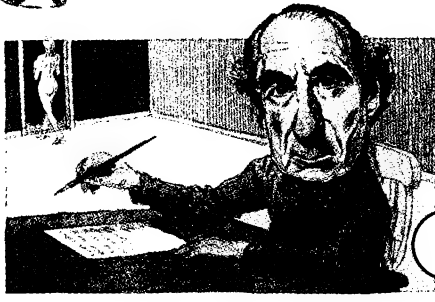
Благодарим Вас за участие.
Оставайтесь с нами.
И счастливого Нового года!

Авторы "ИЛ" в тиши рабочего кабинета

1

2

3



4

5

6

7

8

9

10

На прогулке

11

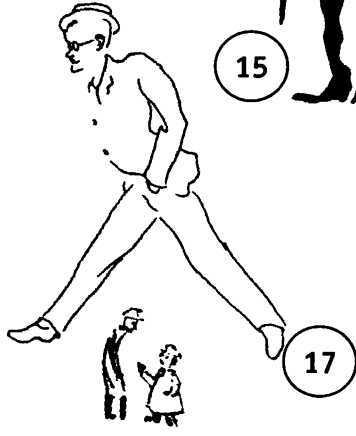
12

13

14

15

16



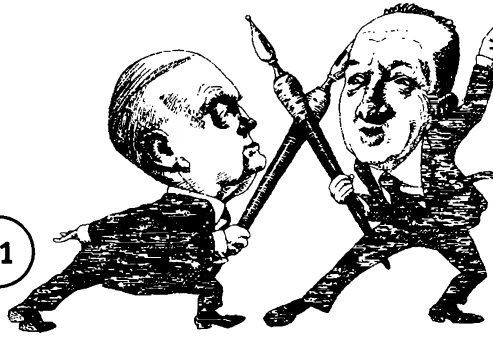
17

Их хобби

18

19

20


21 22

23

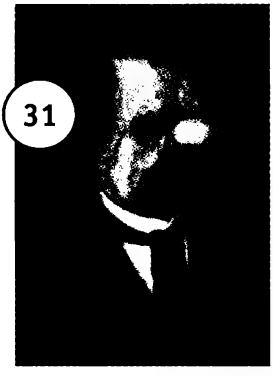
24

25

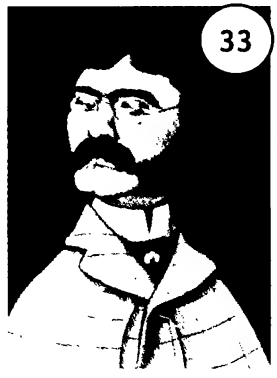
26

27

28
29
30


31

32


33

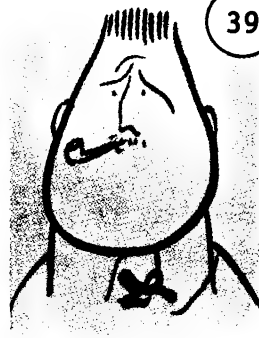
34

35

36

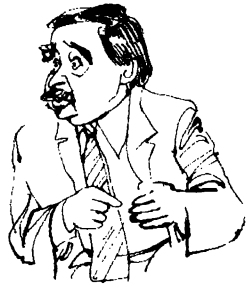
37

38



39

40



41

42

43

44

45

46

47

Содержание журнала "*Иностранная литература*" за 2010 год

Специальные номера

Memento mori [3]
"...в прозрачной, как луч, Аргентине" [10]
Между войнами: прозрения и поиски [8]
"Мой язык – это моя Родина" [11]
НАМ – 55 [1]
Парадоксы литературного перевода [12]

Романы, повести, рассказы, пьесы

Антология современного рассказа [7]
Антология рассказа [11]

Аидт Найя Марие — *Рассказы.* Перевод с датского Яны Палеховой. Вступление Ольги Дробот [7]
Барбаль Мария — *Из сборника "Горячка времени".* Перевод с каталанского Марины Киеня [11]
Барнс Джулиан — *Ничего страшного.* Фрагменты автобиографии. Перевод с английского Инны Стам [3]
Барт Анджей — *Фабрика мухоловок.* Фрагменты романа. Перевод с польского и вступление К. Старосельской [5]
Брисуэла Леопольдо — *Счастливые беглецы.* Повесть. Перевод с испанского Надежды Беленькой [10]
Господинов Георгий — *Естественный роман.* Роман. Перевод с болгарского Марии Ширяевой [1]
Делилло Дон — *Падающий.* Роман. Перевод с английского С. Силаковой [4]
Дельбланк Свен — *Последние слова.* Перевод со шведского Ольги Дробот [3]
Ергович Миленко — *Из книги "Мама Леоне".* Перевод с хорватского и вступление Е. Солодовниковой [7]
Йиргль Райнхард — *В открытом море.* Роман сечений. Фрагменты. Перевод с немецкого и вступление Т. Баскаковой [9]
Каван Анна — *Лед.* Роман. Перевод с английского и вступление Д. Симановского [6]
Казас Фустер Жуан — *Последний день творения.* Пьеса. Перевод с каталанского Нины Авровой-Раабен [11]
Кацир Иехудит — *Шлаф штунде.* Рассказ. Перевод с иврита Светланы Шенбрунн [7]

Кэртэреску Мирча — *Рассказы.* Перевод с румынского и вступление А. Старостиной [7]

Мас-Гриера Альберт — *Солнечная машина, или В тот день я раздал множество поцелуев.* Перевод с каталанского Нины Авровой-Раабен [11]

Мунзо Ким — *Любовь до гроба.* Перевод с каталанского Нины Авровой-Раабен [11]

Мюллер Герта — *Рассказы из сборника "Низины".* Перевод с немецкого Марка Белорусца [1]

Надаш Петер — *Собственная смерть.* Перевод с венгерского Вячеслава Середы. Вступление Людмилы Улицкой [3]

Неуман Андрес — *Из сборника "Свечение".* Перевод с испанского Татьяны Ильинской [10]

Ньельсен Густаво — *Марвин.* Рассказ. Перевод с испанского Александра Казачкова [10]

Понс Жуан — *Барбаросса.* Роман. Перевод с каталанского Екатерины Гущиной [11]

Пуиг Мануэль — *Падает тропическая ночь.* Роман. Перевод с испанского Александра Казачкова [10]

Ривера Андрес — *Рассказы из сборника "Mitteleuropa".* Перевод с испанского Татьяны Ильинской [10]

Рот Филип — *По наследству.* Подлинная история. Перевод с английского Л. Беспаловой [3]

Санчес Пиньоль Альберт — *Баллада об убывающем кашалоте.* Перевод с каталанского Нины Авровой-Раабен [11]

Солана Тереза — *Дар.* Перевод с каталанского Александры Гребенниковой [11]

Тауэр Уэллс — *Рассказы.* Переводы с английского Марины Майоровой, З. Гульдиной и Е. Колябиной, В. Голышева. Вступление А. Ливерганта [7]

Токарчук Ольга — *Бегуны.* Фрагменты книги. Перевод с польского Ирины Адельгейм [6]

Шмидт Арно — *Левиафан, или Лучший из миров.* Рассказ. Перевод с немецкого Евгения Воропаева. Вступление Мариуса Фрэнцеля. Послесловие Татьяны Баскаковой [5]

"*Я больше не узнаю Америку*". Три интервью Дона Делилло. Составление и перевод с английского С. Силаковой [4]

Стихи

Из каталонской поэзии [11]

Вердаге Жасинт — *"Я, Господи, у ног Твоих..."* Перевод с каталанского и вступление Ксении Дьяконовой [11]

Жимферре Пере — *Из ранних книг.* Перевод с каталанского и вступление Бориса Дубина [11]

Карне Жузеп — "*Острова одиночеств*". Перевод с каталанского и вступление Марии Игнатьевой [11]

Кристенсен Ингер — *Стихотворение о смерти.* Перевод с датского Алексея Прокопьева [3]

Матеу Мелсион — *"...когда раскупят все мои стихи"*. Перевод с каталанского и вступление Ксении Дьяконовой [11]

Мервин У. С. — *"ни единого лика в небе"*. Стихи. Перевод с английского и вступление Ольги Волгиной [6]

Порчиа Антонио — *Голоса*. Перевод с испанского и вступление Павла Грушко [10]

Пэчт Джудит — *Стихи из книги "Сокол"*. Перевод с английского О. Сульчинской [9]

Хельман Хуан — *Звезда и жизнь аргентинского поэта*. Стихи. Перевод с испанского и вступление Натальи Ванханен [10]

Тардьё Жан — *Формерийки*. Перевод с французского и вступление Александра Давыдова [2]

Шимборская Вислава — *Здесь*. Книга стихов. Перевод с польского Асара Эппеля [1]

Вглубь стихотворения

Киплинг Редьярд — *Soldier, soldier*. Переводы с английского. Вступление В. Скороденко [8]

Литературное наследие

Флобер Гюстав — *Философские новеллы*. Перевод с французского и вступление Галины Мединой [1]

Из классики XX века

Бржезина Отокар — *"С посланьем от истины вечной..."* Стихи. Перевод с чешского и вступление Оксаны Лихачевой [7]

Кортасар Хулио — *Рассказы и эссе из книги "Найденные рукописи"*. Перевод Людмилы Синянской. Вступление Бориса Дубина [10]

Монтале Эудженио — *Четыре рассказа*. Перевод с итальянского и вступление Евгения Солоновича [1]

Дебют

Уолтерс Мередит — *Стихи из книги "Спроси, не бойся"*. Перевод с английского и вступление Григория Стариковского [7]

Переводческий дебют

Воннегут Курт — *Ребенок без способностей*. Рассказ. Перевод с английского Олега Попова [12]

"Дух, а не буква". Вступление Натальи Ванханен [12]

Кабрера Инфанте — *Три грустных тигра*. Фрагменты романа. Перевод с

Гильермо — испанского и вступление Дарьи Синицыной [12]
Манро Элис — *Лицо.* Рассказ. Перевод с английского Ольги Адаменко [12]
Табукки Антонио — *Голоса.* Перевод с итальянского Ольги Пекелис [12]
Уинтерсон Дженет — *Пес на 24 часа.* Рассказ. Перевод с английского А. Орловой [12]

Литературный гид

Томас Бернхард [2]
Французский калейдоскоп [4]
Derevenskaya проза [5]

Ансе Жак — См. *Из современной поэзии* [4]
Белобратов Александр — *Томас Бернхард: двадцать лет спустя* [2]
Бернхард Томас — *Пропащий.* Роман. Перевод с немецкого Александра Маркина [2]
Бернхард Томас — *Из книги малой прозы "Имитатор голосов".* Перевод с немецкого Евгении Белорусец [2]
Бернхард Томас — *Знаменитые.* Пьеса. Перевод с немецкого Михаила Рудницкого [2]
Бошолье Жерар — См. *Из современной поэзии* [4]
Годе Лоран — *Рассказы из сборника "В мозамбикской ночи".* Перевод с французского Татьяны Чугуновой [4]
Жанвье Людовик — См. *Из современной поэзии* [4]
Из современной поэзии. Жак Ансе, Жерар Бошолье, Жан Мамбрино, Жан-Ив Массон, Салах Стетие, Людовик Жанвье. Переводы с французского Михаила Яснова, Алины Поповой. Составление и предисловие Марка Фонтана [4]
Курбатов Валентин — *Свидетели преходящего* [5]
Мазинани Мухаммад-Казем — *Осень в поезде.* Роман. Перевод с фарси Александра Андрюшкина [5]
Макгахерн Джон — *Два рассказа.* Перевод с английского А. Гениной [5]
Мамбрино Жан — См. *Из современной поэзии* [4]
Массон Жан-Ив — См. *Из современной поэзии* [4]
Орлось Казимеж — *Рассказы.* Перевод с польского Ирины Адельгейм [5]
Пастуро Мишель — *Синий. История цвета.* Фрагменты книги. Перевод с французского Нины Кулиш [4]
Силади Иштван — *Камень в сухом колодце.* Фрагменты романа. Перевод с венгерского и послесловие Ю. Гусева [5]
Стетие Салах — См. *Из современной поэзии* [4]

NB

Вейль Симона — *Дружба.* Глава из трактата "Формы неявной любви к Богу". *Из переписки.* Перевод с французского и вступительная статья Петра Епифанова [8]

Шалев Меир — *Впервые в Библии.* Главы из книги. Перевод с иврита Р. Нудельмана и А. Фурман [7]

Документальная проза

Безсонофф Жуан Даниэль — *Из книг "Карманная страна" и "Французское воспитание".* Перевод с каталанского Александры Гребенниковой [11]

Богард Дирк — *Особая дружба.* Фрагменты книги. Перевод с английского Анны Парра [2]

Гиффорд Роб — *Дороги Китая: Путешествие в одиночку вглубь страны.* Фрагменты книги. Перевод с английского и вступление Светланы Силаковой [9]

Пла Жузеп — *Моя страна.* Фрагменты книги. Перевод с каталанского Марины Киеня [11]

Скарпа Тициано — *Венеция – это рыба.* Путеводитель. Перевод с итальянского и вступление Г. Киселева [7]

Эспинас Жузеп М. — *Моя профессия.* Главы из книги. Перевод с каталанского Марины Киеня [11]

Из будущей книги

Белоножко Валерий — *Невынесенный приговор. О Франце Кафке. Холодно и пристально.* Главы из книги [5]

Гарсиа Лорка Исабель — *Память моя, память.* Воспоминания о брате. Главы из книги. Перевод с испанского и вступление Н. Малиновской [9]

Дю Белле Жоашен — *Сонеты из книги "Сожаления".* Переводы с французского. Вступление Марины Бородицкой [6]

Свидетельства времени

Лагерлёф Сельма — *Мемуары ребенка. Морбакка II.* Главы из книги. Перевод со шведского и вступление Татьяны Линденер [8]

Познер Владимир — *Разъединенные Штаты.* Фрагменты записных книжек. Перевод с французского Л. Пружанской [8]

"Разъединенные Штаты": книга отчаяния, книга надежды. Интервью Ноама Хомского. Перевод с французского Л. Пружанской [8]

Сабо Лёринц — *Стихи.* Перевод с венгерского и вступление Ю. Гусева [8]

Сент-Экзюпери Антуан де — *Трагическая гибель самолета "Максим Горький".* Репортаж. Перевод с французского М. Кожевниковой [8]

Хаупт Зигмунт — *Рассказы.* Перевод с польского и вступление К. Старосельской [8]

Хемингуэй Эрнест — *Очерки.* Перевод с английского Елены Фельдман [8]

В поисках новой эстетики

Витрак Роже — *Виктор, или Дети у власти.* Пьеса. Перевод с французского и вступление Татьяны Чугуновой [8]

Дёблин Альфред — *Горы моря и гиганты.* Фрагмент романа. Перевод с немецкого и вступление Татьяны Баскаковой [8]

Честертон Г. К. — *Критик.* Фрагмент книги "Джордж Бернард Шоу". Перевод с английского Т. Казавчинской [8]

"Переводчик превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла" (Н. В. Гоголь)

Борисенко Александра — *"...как бы сквозь тусклое стекло..."* [12]

Дадян Марк — *Поэтическая адаптация, или Три сердца авторского перевода* [12]

Чандлер Роберт — *Предатели и дарители:* о *переводе "Капитанской дочки".* Перевод с английского Александры Борисенко и Виктора Сонькина [12]

"Поэзия — то, что теряется в переводе" (Роберт Фрост)

Бошняк Владимир — *Наше дело правое, птица строфокамил!* [12]

Веденяпин Дмитрий — *...И совсем не вернется, или Он вернется совсем другой...* Сумбурные заметки о поэтическом переводе [12]

Мокин Игорь — *"Слог богатырских лет"* [12]

Нестеров Антон — *Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление* [12]

Один перевод на все времена?

Борисенко Александра — См. Сонькин Виктор [12]

Дробот Ольга — *Ibsen in translation, или Опыт синхронизации переводческого процесса* [12]

Сонькин Виктор, Борисенко Александра — *Гаспаров-переводовед и Гаспаров-переводчик* [12]

Школа перевода

Дагдейл Саша — *Уильям Блейк в России.* Опыт одного семинара. Перевод с английского Лидии Хесед [12]

Круглый стол: Переводу научить нельзя? [12]

Яснов Михаил "*Хранитель чужого наследства...*" Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода [12]

"Премудрое незнанье иноземцев"

Силакова Светлана *Из библиотеки на ярмарку и обратно* [12]
Шапиро Роман *Варвары в Поднебесной* [12]

Эпистолярий

Набоков В. См. *"Хороший писатель – это в первую очередь волшебник..."* [1]
Уилсон Э. См. *"Хороший писатель – это в первую очередь волшебник..."* [1]
"Хороший писатель – это в первую очередь волшебник..." Из переписки Владимира Набокова и Эдмунда Уилсона. Эдмунд Уилсон *Визит в Итаку*. Владимир Набоков *Письмо в "Нью-Йорк таймс бук ревью"*. Составление и перевод с английского А. Ливерганта. Вступительная статья и комментарии Н. Мельникова [1]

In memoriam

Гандлевский Сергей *Принципиальный раблезианец* [5]
Вайль Петр *Последний трубадур: Симоне Мартини* [5]
Кузнецов Игорь *Человек по имени Милорад* [6]
Макьюэн Иэн *На смерть Джона Апдайка*. Перевод с английского Ольги Варшавер [3]
Павич Милорад *Избранник*. Рассказ. Послесловие Владимира Пиштало. Перевод с сербского Василия Соколова [6]
Савельева Лариса *Встречи с Милорадом Павичем* [6]

Статьи, эссе

Витаглиано Мигель *Десять тысяч шепотов с Борхесом*. Эссе. Перевод с испанского Юлии Лариковой [10]
Гандлевский Сергей *Общее место* [3]
Малколм Джанет *А кому-то нравится*. Перевод с английского Ольги Ольговой и Сергея Шабуцкого [5]
Мокроусов Алексей *Потаенная столица модерна* [11]
Сарло Беатрис *Потаенный Буэнос-Айрес. Торговый центр*. Два эссе. Переводы с испанского Бориса Дубина, Светланы Силаковой [10]
Терос Щавьер *Festum Catalanorum*. Перевод с каталанского Надежды Беленькой. Под редакцией Нины Авровой-Раабен [11]

Трибуна переводчика

"Собачья цепь на дубе том". Интервью с Владимиром Бошняком. Беседует Е. Калашникова [1]

Писатель и общество

Шарый Андрей — *Мы как герои, герои как мы. Опыт возвращения в несоветское детство* [6]

Carte blanche

Гиршович Леонид — *Новое сообщение Броуди, сделанное им во французском Лионе на литературном симпозиуме, посвященном интриге* [6]

Жолковский Александр — *Уроки испанского* [3]

Парамонов Борис — *Два эссе о Набокове* [9]

Померанцев Игорь — *Czernowitz.* Воспоминания утопленника [4]

Возвращаясь к напечатанному

Панова Ольга — *Между раем и адом: американская пастораль Тони Моррисон* [7]

Писатель путешествует

Мелихов Александр — *По святым камням Европы. Попурри* [9]

Ничего смешного

Матвеев Михаил — *В "Глоб" по Стрэнду – с Вудхаусом* [8]

Что вы за писатель? Экспресс-тест. Перевод с немецкого и вступление Н. Васильевой [6]

Письма из-за рубежа

Ванханен Наталья — *Аргентина манит негра* [10]

Наши интервью

"Барса" – это больше, чем клуб. Интервью с Альбертом Санчесом Пиньолем. Запись и перевод беседы Нины Авровой-Раабен [11]

"Без Белинского все-таки не было бы Гоголя..." С Георги Борисовым о литературном процессе и жизни в Болгарии беседует Петр Ореховский [9]

Ханс Магнус Энценсбергер: "Моя читательская аудитория – это не обязательно немцы". Запись беседы и перевод с немецкого Н. Васильевой [9]

Энценсбергер Ханс Магнус — *Стихи из книг "История облаков" и "Ребус".* Перевод с немецкого Н. Васильевой [9]

Среди книг

Бартошевич Алексей — *Великое дело – контекст* [6]

Калашникова Елена — *Зыбкость знакомого мира* [5]

Мелихов Александр — *Обыкновенный Холокост* [5]

Фанайлова Елена — *Князья тишины* [4]

БиблиофИЛ

Информация к размышлению. Non-fiction с Алексеем Михеевым [3, 4, 7, 9]

Новые книги Нового Света с Мариной Ефимовой [6]

По материалам зарубежной прессы. Подготовили Е. Захарова, И. Мокин, Л. Хесед [2]

По материалам зарубежной прессы. Подготовили Евгения Лакеева и Ника Бажанова [6, 7, 9]

Среди книг с Верой Калмыковой [9]

Среди книг с Марком Соколянским. *Приближение к Теккерею* [7]

У книжной витрины с Михаилом Визелем [6, 7, 9]

Библиография

Аргентинская литература на страницах "ИЛ" [10]

Каталонская литература на страницах "ИЛ" [11]

Содержание журнала "Иностранная литература" за 2010 год [12]

Алфавитный указатель авторов журнала "Иностранная литература" за 2010 год [12]

Анкета "ИЛ" [12]

Авторы номера [1—12]

Алфавитный указатель авторов журнала "*Иностранная литература*" за 2009 год

Аврова-Раабен Н. [11]
Аидт Н. М. [7]
Ансе Ж. [4]
Бажанова Н. [6, 7, 9]
Барбаль М. [11]
Барнс Дж. [3]
Барт А. [5]
Бартошевич А. [6]
Безсонофф Ж. Д. [11]
Белобратов А. [2]
Белоножко В. [5]
Бернхард Т. [2]
Бошолье Ж. [4]
Бржезина О. [7]
Брисуэла Л. [10]
Богард Д. [2]
Борисенко А. [12]
Борисов Г. [9]
Бошняк В. [1, 12]
Вайль П. [5]
Ванханен Н. [10, 12]
Васильева Н. [9]
Веденяпин Д. [12]
Вейль С. [8]
Вердаге Ж. [11]
Визель М. [6, 7, 9]
Витаглиано М. [10]
Витрак Р. [8]
Воннегут К. [12]
Гандлевский С. [3, 5]
Гарсиа Лорка И. [9]
Гиршович Л. [6]
Гиффорд Р. [9]
Годе Л. [4]
Господинов Г. [1]
Гроссман Э. [12]
Дагдейл С. [12]
Дадян М. [12]
Делилло Д. [4]
Дельбланк С. [3]
Дёблин А. [8]
Дробот О. [12]
Дубин Б. [10, 11]
Дю Белле Ж. [6]
Ергович М. [7]
Ефимова М. [6]
Жанвье Л. [4]
Жимферре П. [11]
Жолковский А. [3, 12]
Захарова Е. [2]
Йиргль Р. [9]
Кабрера Инфанте Г. [12]
Каван А. [6]
Казас Фустер Ж. [11]
Калашникова Е. [1, 5]
Калмыкова В. [9]
Карне Ж. [11]
Кацир И. [7]
Киплинг Р. [8]
Кортасар Х. [10]
Кристенсен И. [3]
Кузнецов И. [6]
Курбатов В. [5]
Кэртэреску М. [7]
Лагерлёф С. [8]
Лакеева Е. [6, 7, 9]
Мазинани М.-К. [5]
Макгахерн Дж. [5]

Макьюэн И. [3]
Малколм Дж. [5]
Мамбрино Ж. [4]
Манро Э. [12]
Мас-Гриера А. [11]
Массон Ж.-И. [4]
Матвеев М. [8]
Матеу М. [11]
Мелихов А. [5, 9]
Мервин У. С. [6]
Михеев А. [3, 4, 7, 9]
Мокин И. [2, 12]
Мокроусов А. [11]
Монтале Э. [1]
Мунзо К. [11]
Мюллер Г. [1]
Набоков В. [1]
Надаш П. [3]
Нестеров А. [12]
Неуман А. [10]
Ньельсен Г. [10]
Ореховский П. [9]
Орлось К. [5]
Павич М. [6]
Панова О. [7]
Парамонов Б. [9]
Пастуро М. [4]
Пла Ж. [11]
Познер В. [8]
Померанцев И. [4]
Понс Ж. [11]
Порчиа А. [10]
Пуиг М. [10]
Пэчт Дж. [9]
Ривера А. [10]
Рот Ф. [3]
Сабо Л. [8]
Савельева Л. [6]
Санчес Пиньоль А. [11]
Сарло Б. [10]
Сент-Экзюпери А. де [8]
Силади И. [5]
Силакова С. [12]
Скарпа Т. [7]
Соколянский М. [7]
Солана Т. [11]
Сонькин В. [12]
Стетие С. [4]
Табукки А. [12]
Тардьё Ж. [2]
Тауэр У. [7]
Терос Щ. [11]
Токарчук О. [6]
Уилсон Э. [1]
Уинтерсон Дж. [12]
Уолтерс М. [7]
Фанайлова Е. [4]
Флобер Г. [1]
Хаупт З. [8]
Хельман Х. [10]
Хемингуэй Э. [8]
Хесед Л. [2]
Хомский Н. [8]
Чандлер Р. [12]
Честертон Г. К. [8]
Шалев М. [7]
Шапиро Р. [12]
Шарый А. [6]
Шимборская В. [1]
Шмидт А. [5]
Энценсбергер Х. М. [9]
Эспинас Ж. М. [11]
Яснов М. [12]

Наталья Юрьевна Ванханен
Поэт, переводчик с испанского. Лауреат премии *Инолитл* [2000].

Автор книг стихов *Дневной месяц* [1991], *Зима империи* [1998]. В ее переводе публиковались стихи испанских и латиноамериканских поэтов А. Мачадо, Х. Р. Хименеса, Ф. Гарсиа Лорки, А. Сторни и др. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Гильермо Кабрера Инфанте
Guillermo Cabrera Infante
[1929–2005]. Кубинский писатель, журналист, сценарист и кинорежиссер. С 1962 г. жил в эмиграции, с 1966 г. – в Лондоне. Лауреат высшей испанской литературной награды – премии *Мигель де Сервантес* [1997].

Автор романов *Картина рассвета в тропиках* [*Vista del amanecer en el trópico*, 1964], *Гавана на погребении Инфанте* [*La Habana para un Infante difunto*, 1979], *Неуловимая нимфа* [*La ninfa inconstante*, 2008] и др., сборников новелл *В мире как на войне* [*Así en la paz como en la guerra*, 1060], *Плясать ча-ча-ча воспрещается* [*Delito por bailar el chachachá*, 1995], *Повсюду одни отражения* [*Todo está hecho con espejos*, 1999] и др., многих политических эссе, статей и заметок о кино, книги о кубинских писателях, запрещенных и загубленных режимом Ф. Кастро, *Непрочитанные жизни* [*Vidas para leerlas*, 1998], книги воспоминаний *Боги во плоти* [*Cuerpos divinos*, 2010]. В *ИЛ* напечатано его эссе о Мануэле Пуиге *Страсть и поэзия* [2003, № 10].
Фрагменты романа публикуются по изданию *Tres tristes tigres* [Barcelona: Seix Barral, 2003].

Элис Манро
Alice Munro
Канадская писательница, лауреат Международной Букеровской премии [2009], Премии генерал-губернатора [2005] и др.

Автор сборников рассказов *Танец счастливых теней* [*Dance of the Happy Shades*, 1968], *Жизни девушек и женщин* [*Lives of Girls and Women*, 1971], *Путь любви* [*The Progress of Love*, 1986], *Подруга юности* [*Friend of My Youth*, 1990], *Раскрытые тайны* [*Open Secrets*, 1994], *Любовь доброй женщины* [*The Love of a Good Woman*, 1998], *Ненавижество, дружество, ухажерство, влюбленство, замужество* [*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001]. В *ИЛ* напечатан ее рассказ *Жребий* [2006, № 11].
Публикуемый рассказ *Face* взят из сборника *Слишком много счастья* [*Too Much Happiness*. McClelland and Stewart's Douglas Gibson Books, 2009].

Антонио Табукки
Antonio Tabucchi
[р. 1943]. Итальянский писатель, литературовед, переводчик. Лауреат многочисленных премий, в том числе французской премии

Автор романов *Женщина из Порто-Пим* [*Donna di Porto Pim*, 1983], *Индийский ноктюрн* [*Notturno indiano*, 1984], *Утверждает Перейра. Свидетельские показания* [*Sostiene Pereira. Una testimonianza*, 1994; рус. перев. 2003], эпистолярного романа *Становится все позже* [*Si sta facendo sempre più tardi*, 2001], повести *Три последних дня из жизни Фернандо Пессоа* [*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, 1994], сборника *Рассказы* [*Racconti*, 2005] и др.

Медичи [1987], итальянской премии *Кампьелло* [1994] и Австрийской государственной премии по европейской литературе [1998], премии имени Франциско Церецедо в области журналистики [2004]; кавалер португальского рыцарского ордена Инфанта дона Энрике [1984] и французского ордена искусств и литературы [1984].

Публикуемый рассказ *Voci* взят из сборника *Игра с вывертом* [*Il gioco del roverscio*. MILANO: GIANGIACOMO FELTRINELLI EDITORE, 2006].

ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН
JEANETTE WINTERSON
Английская писательница. Лауреат премии Уитбреда [1985], премии Джона Лльюэллин-Риза [1987] и др. Награждена орденом Британской Империи [2006].

Автор романов *На свете есть не только апельсины* [*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985; экранизирован в 1990 г.], *Страсть* [*The Passion*, 1987; рус. перев. 2002], *Тайнопись плоти* [*Written on the Body*, 1995; рус. перев. 2002], *Хозяйство света* [*Lighthousekeeping*, 2004; рус. перев. 2006], *Бремя* [*The Weight*, 2005; рус. перев. 2005] и др. В *ИЛ* напечатаны ее рассказы [2001, № 11], [2009, № 2, 12].
Рассказ *The 24 Hour Dog* взят из сборника *Мир и другие места* [*The World and Other Places*. VINTAGE, 1999].

КУРТ ВОННЕГУТ
KURT VONNEGUT
[1922–2007]. Американский писатель, художник. Дважды лауреат премии *Гуманист года* [1995, 1996], был удостоен чести называться *Писателем Штата Нью-Йорк* [2001–2003].

Автор романов *Сирены Титана* [*The Sirens of Titan*, 1959], *Колыбель для кошки* [*Cat's Cradle*, 1963; рус. перев. 1970], *Бойня номер пять, или Крестовый поход детей* [*Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*, 1969; рус. перев. 1970], *Завтрак для чемпионов, или Прощай, чёрный понедельник* [*Breakfast of Champions, or Goodbye, Blue Monday*, 1973; рус. перев. *ИЛ*, 1975, №1–2], *Малый Не Промах* [*Deadeye Dick*, 1982; рус. перев. *ИЛ*, 1986, № 9], *Галапагос* [*Galapagos*, 1985], *Синяя борода* [*Bluebeard*, 1987; рус. перев. 1992], *Времятрясение* [*Timequake*, 1997; рус. перев. 2000] и др. В *ИЛ* также напечатаны рассказы Воннегута и фрагменты книги *Человек без страны* [2008, № 7].
Рассказ *The No-Talent Kid* взят из сборника *Табакерка из Багомбо* [*Bagombo Snuff Box*. VINTAGE, 1999].

АЛЕКСАНДРА ЛЕОНИДОВНА БОРИСЕНКО
Переводчик, литературовед, кандидат филологических наук.

Автор ряда эссе и переводов, напечатанных в *ИЛ*: *О Сэлинджере с любовью и всякой мерзостью* [2001, № 10], *Песни невинности и песни опыта* [2002, № 4], *Льюис Кэрролл: мифы и метаморфозы* [в соавторстве с Н. Демуровой; 2003, № 7], *Иэн Макьюэн: Фауст и фантаст* [2003, № 10], *Литературные премии США – XXI век* [в соавторстве с В. Сонькиным; 2004, № 4], *Сэлинджер начинает и*

выигрывает [2009, № 7]; перевод фрагментов книги Э. Хоффман *Искусство потерь: опыт жизни в новом языке* [2003, № 1], эссе А. Картер *Элисон смеется* [2003, № 6], Л. Менанда *"Над пропастью во ржи" 50 лет спустя* [2005, № 10], Г. Грина *Беатрикс Поттер: критический очерк* [2006, № 1], Х. Карпентера *"Джейн Остин детской": Беатрикс Поттер как мастер стиля* [в соавторстве с В. Сонькиным; 2006, № 1] и др.

Роберт Чандлер
Robert Chandler
[р. 1953]. Переводчик с русского языка на английский, преподаватель. Лауреат премии Американской ассоциации учителей славянских и восточно-европейских языков [2004 — за перевод на английский язык повести А. Платонова *Джан*; 2007 — за перевод на английский язык романа Х. Исмаилова *Железная Дорога*].

Перевел на английский язык произведения В. Гроссмана *Жизнь и Судьба* [*Life and Fate*, 1986], А. Платонова *Котлован* [*The Foundation Pit*, 1996], *Возвращение* [*The Return*, 1999], *Счастливая Москва* [*Happy Moscow*, 2001] и др., А. Пушкина *Дубровский* [*Dubrovsky*, 2003], *Капитанская дочка* [*The Captain's Daughter*, 2007]. Редактор и переводчик сборника русских рассказов [*Russian Short Stories from Pushkin to Buida.* Penguin Classics, 2005]. В *ИЛ* напечатана его статья *"Очуждать или осваивать": по следам переводческого семинара* [2008, № 6] и его беседа с Дональдом Рейфилдом *Новые похождения Чичикова в России* [2009, № 12].
Статья *Coats and Turncoats: Translating the Wit of the Captain's Daughter* написана специально для этого номера.

Марк Артурович Дадян
[р. 1972]. Лингвист, переводчик с английского и французского языков.

В его переводах публиковались произведения В. Набокова, С. Беккета, У. Х. Одена, Дж. Бакли и др. В *ИЛ* в его переводе напечатана Нобелевская речь В. С. Найпола [2002, № 5], эссе С. Сонтаг *Болезнь как метафора* [2003, № 8], фрагмент романа С. Беккета *Мечты о женщинах, красивых и так себе* [2005, № 10], пьеса Б. Фрила *Целитель* [2007, № 11] и лекция У. Х. Одена *Антоний и Клеопатра* [2008, № 8].

Дмитрий Юрьевич Веденяпин
[р. 1959]. Поэт и переводчик поэзии и прозы.

Автор книг стихов *Покров* [1993] и *Трава и дым* [2002]. В его переводах публиковались стихи англоязычных, немецких, французских, фламандских поэтов, а также сборники рассказов И. Б. Зингера *Последняя любовь* [1999], *Страсти* [2001] и *Каббалист с Восточного Бродвея* [2003]. В *ИЛ* напечатаны его переводы романов М. Каннингема *Дом на краю света* [1997, № 8–9] и *Часы* [2000, № 9], Б. Чатвина *Утц* [2005, № 4], рассказы И. Б. Зингера [2003, № 5], А. Миллера [2005, № 10], стихи Ч. Симика [2003, № 1], В. Шимборской [2003, № 5], А. Дагена [2004, № 4], М. Светлицкого [2006, № 8], Т. Кинселлы [2007, № 6], Ю. Комуняки и Л. Эмануэль [2007, № 9], статья *Еврейский-писатель Зингер* [2009, № 6] и др.

Антон Викторович Нестеров
[р. 1966]. Переводчик с английского и норвежского языков, критик, кандидат филологических наук. Лауреат премии *Инолитт* [2002].

В его переводе публиковалась проза М. Брэдбери, А. Конан Дойла, Дж. Донна, У. Б. Йейтса, А. Мейчена, А. А. Милна, Ч. Симика, Э. Паунда, М. Элиаде, У. Т. Воллманна, романы Т. Пратчетта *Угонщики*, Т. Фишера *Философы с большой дороги* и др., стихи Ага Шахида Али, Л. Глик, Дж. Грина, А. Дагена, Дж. Моррисона, Э. Паунда, У. Рэли, Л. Ферлингетти и др. Составитель, переводчик и комментатор тома прозы Дж. Донна *По ком звонит колокол* [2004], автор работ по английской поэзии рубежа XVI–XVII вв. Выпустил книгу стихов *Сон рыбы подо льдом* [2002]. В *ИЛ* неоднократно публиковались его переводы и статьи.

Игорь Викторович Мокин
[р. 1986]. Переводчик с английского и скандинавских языков, преподаватель. Аспирант филологического факультета МГУ.

В *ИЛ* опубликован его перевод рассказа Р. О. Фримена *Послание со дна моря* [2008, № 1], фрагментов книги Д. Рескина *Современные художники* [2009, № 1], глава из книги *Экономика престижа* Джеймса Инглиша [2009, № 7].

Владимир Борисович Бошняк
[р. 1949]. Переводчик с английского. Лауреат премии *Инолит* [2005, 2007].

В его переводах публиковались романы У. Фолкнера, Э. Л. Доктороу, Р. Чандлера, Э. Бёрджесса, У. Перси, У. Стайрона, Ф. Рота, пьесы В. Алена и К. Воннегута, рассказы У. Сарояна, Т. Вулфа, О. Хаксли, Дж. Леннона, Дж. П. Донливи и др. В *ИЛ* в его переводе напечатана вторая часть романа Тома Вулфа *Костры амбиций* [1991, № 11], рассказ Дж. П. Донливи *Франц Ф.* [1992, № 8–9], романы Т. Моррисон *Любовь* [2005, № 9] и *Жалость* [2009, № 8], М. Рихлера *Версия Барни* [2007, № 8–10], Э. Л. Доктороу *Марш* [2009, № 1–2].

Ольга Дмитриевна Дробот
Переводчик со скандинавских и английского языков, литературовед, кандидат филологических наук.

В ее переводах опубликованы романы норвежских писателей П. Петтерсона, Л. С. Кристенсена, Х. Аскильдсена, Х. Эрставик, Э. Шульгина и др., детские книги Э. Лу. В *ИЛ* печатались ее переводы новелл Хьелля Аскильдсена [1991, № 12; 2002, № 3], романа Э. Лу *Допплер* [2005, № 11], записок С. Дельбланка *Последние слова* [2010, № 3] и др.

Виктор Валентинович Сонькин
[р. 1969]. Журналист, литературовед, переводчик с английского, сербского и словенского языков.

Автор еженедельной рубрики *Салон* в газете *The Moscow Times*. В *ИЛ* [совместно с А. Борисенко] публиковались эссе *Букеровская премия и лоскутные одеяла* [1997, № 6] и *Литературные премии США – XXI век* [2004, № 4], переводы публицистических произведений и эссеистики Дж. Лондона [1992, № 2], П. Остера [1996, № 10], Ч. Симика [1996, № 10], У. Стайрона [1997, № 12], Ш. Андерсона [1999, № 7], Х. Карпентера [2006, № 1] и др.

Михаил Давидович Яснов [р. 1946]. Поэт, переводчик классической и современной французской поэзии. Обладатель многих литературных премий, в том числе премии имени Вакмахера [2002] и *Мастер* [2008], Почетного диплома Международного совета по детской и юношеской книге [2002].

Автор шести книг лирики, сборников стихов для детей, а также статей о русской и французской поэзии. Составитель и комментатор сборников произведений Сирано де Бержерака, П. Верлена, Г. Аполлинера, П. Валери, Ж. Превера, Ж. Кокто, Э. Ионеско, А. Рембо, книги *Про́клятые поэты: Тристан Корбьер, Шарль Кро, Жермен Нуво, Жюль Лафорг* и др. В *ИЛ* в его переводах печатались стихи Ж. Шарпантро [1994, № 12], Г. Аполлинера [1998, № 4], Ж. Рубо [1999, № 8], М. Уэльбека [2003, № 3], С. П. Тибодо [2008, № 11], Э. Дорион [2008, № 11], Ж.-Э. Риопеля [2008, № 11], Ю. Киискинена [2009, № 9], Й. Инкалы [2009, № 9], стихи французских сюрреалистов [2002, № 5], поэма В. Равалека *Апельсин на автостоянке* [2006, № 9], *Поэтические тексты* П. Пикассо [2007, № 10] и др.

Саша Дагдейл Sasha Dugdale
Английский поэт, драматург, переводчик. Лауреат премии Грегори [2003] и премии фонда Стивена Спендера [за перевод стихов Елены Шварц]. С 1995 по 2000 гг. жила в России, работала в Британском совете.

Автор поэтических сборников *Блокнот* [*Notebook*, 2003] и *<Это>* [*<The>*, 2007].
Переводила на английский пьесы *Пластилин* Василия Сигарева, *Терроризм* братьев Пресняковых и др., стихи Бориса Рыжего, Татьяны Щербины и др.
В *ИЛ* напечатана ее пьеса *Подобия* [2009, № 1].
Публикуемая статья *William Blake in Russia* предоставлена редакции журнала в рукописи.

Роман Георгиевич Шапиро [р. 1978]. Переводчик с китайского и английского языков.

В его переводе была опубликована повесть Э. Берджесса *Долгий путь к чаепитию* [2000]. В *ИЛ* в его переводе печатались очерки Оливера Сакса *Случаи из практики* [2001, № 3], фрагменты книги Чжан Жун *Дикие лебеди, или Три дочери Китая* [2005, № 9].

Светлана Владимировна Силакова
Переводчик с английского и испанского языков. Лауреат премий *Странник*, присуждаемой издательством Terra Fantastica [СПб., 1996], имени А. М. Зверева [2007] и *Иноли́ттл* [2008].

В ее переводах опубликованы романы Д. Адамса, Дж. Барнса, Э. Энрайт, М. Фигераса и др. Постоянный автор *ИЛ* и ведущий рубрики *Издательские планы*. В *ИЛ* печатались ее переводы романов П. Теру *Коулун Тонг* [2002, № 4], Д. Делилло *Мао II* [2003, № 11–12] и *Падающий* [2010, № 4], рассказов Дж. Сондерса [2001, № 7] и Д. Эггерса [2007, № 12], эссе Т. Пинчона [1996, № 3] Б. Сарло [2010, № 10], путевых очерков П. Теру [2007, № 12] и Л. Даррелла [2007, № 12], автобиографических заметок М. Спарк *Curriculum vitae* [2007, № 4], *Писем из путешествий* Р. Киплинга [2008, № 11] и др.

Дарья Игоревна Синицына Переводчик с испанского, каталанского и галисийского языков, аспирант и преподаватель Санкт-Петербургского Государственного университета.	В ее переводах печатались стихи и рассказы каталонских и галисийских авторов Р. де Кастро, А. Кастелао, Э. Пондаля, Р. Кабаниньяса, Р. Леверони, Б. Порсела, М. Мерсе Марсал и др. В *ИЛ* публикуется впервые.
Ольга Вячеславовна Адаменко Переводчик с английского, журналист.	В *ИЛ* публикуется впервые.
Ольга Евгеньевна Пекелис Переводчик с итальянского и немецкого языков, кандидат филологических наук, преподаватель РГГУ.	В *ИЛ* публикуется впервые.
Анна Орлова Переводчик с английского и немецкого языков научных текстов по биологии и экологии.	Публикуемый в этом номере перевод — первый опыт перевода художественной прозы.
Олег Николаевич Попов Переводчик с английского и немецкого языков, кандидат физико-математических наук, программист.	В *ИЛ* публикуется впервые.
Лидия Хесед Филолог, аспирантка Института лингвистики РГГУ.	В *ИЛ* публикуется впервые.

RINET
Internet Service Provider
ИНТЕРНЕТ
ПО ВЫСОКОСКОРОСТНЫМ ВЫДЕЛЕННЫМ ЛИНИЯМ
в Центральном округе Москвы
объединенная волоконно-оптическая районная сеть RiNet в ЦАО
• оптимальные условия подключения,
• бесплатный доступ к внутрисетевым ресурсам
В ЦЕНТРЕ СОБЫТИЙ ← В ЦЕНТРЕ ГОРОДА → В ЦЕНТРЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ
круглосуточно:
(095) 232-1730 238-3922 916-7009.
адрес:
МОСКВА, 1-Й ХВОСТОВ пер., д. 11А.
подробности:
WWW.RINET.RU

В оформлении обложки использован фрагмент картины немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего [1497–1543] *Эразм* [1523].

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черногаев.

Старший корректор Анна Михлина.
Компьютерный набор Евгения Ушакова, Надежда Родина.
Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор Мария Макарова.

Адрес редакции: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41 (м. "Третьяковская", "Новокузнецкая") ;
телефон 953-51-47; факс 953-50-61.
e-mail inolit@rinet.ru

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции (понедельник, вторник, среда, четверг с 12.00 до 17.30).

Купить журнал можно:
в редакции;
в киоске "Новой газеты" (Страстной бульвар, д. 4);
в книжной лавке ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине клуба "Проект-О.Г.И." (Потаповский пер., д. 8/12, стр. 2, вход со двора; м. Чистые пруды, Китай-город);
в книжном магазине "У Максима" (МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й Гуманитарный корпус; м. Университет);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в книжном магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, стр.2–3);
в книжном магазине "dodo-space" (Рождественский бульвар, д. 10 / 7).

Электронный дайджест журнала:
http://magazines.russ.ru/inostran
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство № 066632 выдано 23.08.1999 г. ГК РФ по печати

Подписано в печать 18.11.2010
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 1334.
Тираж 8300 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов
ОАО "Типография "Новости"
105005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46.

PREMIO GORKY

Вниманию молодых переводчиков

В период с 1 декабря 2010 г. по 15 февраля 2011 г. литературная Премия Горького проводит конкурс для молодых переводчиков художественной литературы с итальянского языка.
Условия конкурса и подробности его проведения на сайте http://premiogorky.com.

---

[1] 2011

ОДНАЖДЫ В АМЕРИКЕ...: РАССКАЗЫ ЭДГАРА Л. ДОКТОРОУ И ДЭВИДА СЕДАРИСА / СТИХИ КЕЙ РАЙАН / ГЕНРИ ДЖЕЙМС: "ЖИТЬ В МИРЕ СОЗИДАНИЯ" — ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД / РОБЕРТ ФРОСТ В РУБРИКЕ "ВГЛУБЬ СТИХОТВОРЕНИЯ" / ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА: "ОСТРОВ-КЛЮЧ" МАЛГОЖАТЫ ШЕЙНЕРТ / РУБРИКА "СОВРЕМЕННОЕ АМЕРИКАНСКОЕ ЭССЕ"